Mus. Th.
3220

Mus. Th.
3220

Singer

Mus. Th.
3220

Cam. A. C. fol. 289. N. 18.
N. 1151.

P. Peter Singer's

Metaphysische Blicke in die Tonwelt

nebst einem

dadurch veranlaßten neuen

System der Tonwissenschaft.

Herausgegeben

von

Georg Phillips.

Katalog №. 660

Mus. th
3220.

Singer

Mus Th 3220

P. Peter Singer's
Metaphysische Blicke

in die

Tonwelt,

nebst einem

dadurch veranlaßten neuen

System der Tonwissenschaft.

Herausgegeben

von

Georg Phillips.

Königl. Hofmusik-Intendanz.

München, 1847.
In Commission
der Literar.-artist. Anstalt.

26 B

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Vorwort des Herausgebers.

Auf einer Reise nach Salzburg im Jahre 1844 suchte der Unterzeichnete in dem dortigen Franciscaner-Kloster den Herrn P. Peter Singer auf, und lernte in ihm einen eben so gründlich gebildeten als bescheidenen Musiker kennen. Derselbe hatte damals gerade sein erstes Pansymphonikon, dieses mächtig wirkende Instrument seiner Erfindung vollendet; dieß hat mich gar oft zu ihm hingelockt und manche Stunde bei ihm zubringen lassen. Bei dieser Gelegenheit theilte er mir auch die gegenwärtige Schrift: „Methaphysische Blicke in die Tonwelt“ im Manuscripte mit, und hatte, da er wahrnahm, wie lebhaft ich mich für diesen Gegenstand interessirte, die Güte mir dieselbe zum Geschenk zu machen. Meiner-

seits glaubte ich diese Schrift dem größeren Publikum nicht vorenthalten zu dürfen und würde, wenn nicht unvorhergesehene Hindernisse in den Weg getreten wären, sie bereits vor längerer Zeit zum Drucke befördert haben.

München, den 20. Februar 1847.

Georg Phillips.

Inhaltsverzeichniß.

Seite

Allgemeine Abhandlung.

Ueber die in der Tonwelt liegende Analogie mit der Gottheit und der ganzen erschaffenen Allheit . 1

Besondere Abhandlung.

Entwicklung des neuen Systems 29

Erster Theil.

Tonlehre.

Von der Natur und den verschiedenen Eigenschaften der Töne an sich betrachtet 31

Zweiter Theil.

Ton-Verbindungslehre.

Erste Unterabtheilung.

Von der Verbindung gleichzeitiger Töne

oder

Harmonie-Lehre.

I. Von der Harmonie an sich betrachtet.
- A. Von den Harmonien überhaupt 36
- B. Von den Harmonien insbesondere.
  - 1. Von den wesentlichen Harmonien 39
  - 2. Von den zufälligen Harmonien.
    - a. Von den zufälligen Harmonien mit blos formeller Existenz 65
    - b. Von den zufälligen Harmonien mit blos vorübergehender Existenz 75

Seite

II. Von den Harmonien in Verbindung.
A. Von der Harmonienverbindung überhaupt.
Allgemeine Grundregeln derselben in materieller und formeller Hinsicht 79
B. Von den Harmonienverbindungen insbesondere.
1. Besondere positive Grundsätze der Harmonieverbindung in materieller Hinsicht 86
a. Von dem nahen Verwandtschaftsverhältnisse . 87
b. Von dem entfernten Verwandtschaftsverhältnisse 118
1. Von dem entfernten reellen Verwandtschafts-Verhältnisse 119
2. Von dem entfernten formellen Verwandtschafts-Verhältnisse 125
2. Besondere positive Grundsätze der Harmonienverbindungen in formeller Hinsicht 144

Zweite Unterabtheilung.

Von der Verbindung aufeinanderfolgender Töne

oder

Melodie-Lehre.

I. Von der Melodie an sich betrachtet.
A. Von der Melodie überhaupt 148
B. Von der Melodie insbesondere oder von speciellen melodischen Kompositionsarten.
1. Von den taktfreien melodischen Kompositionen . . 178
2. Von den takthältigen Kompositionen 184
A. Glatte takthältige Kompositionsarten . . . 185
B. Galante takthältige Kompositionsarten . . . 202
II. Von der Melodie in Verbindung mit Harmonie, oder von der Begleitung der Melodie 216

Verbesserungen.

Seite 15 Zeile 20 u. 21 statt: vom vierten zum fünften soll es heißen: vom fünften zum sechsten.

" 19 Zeile 11 soll es ebenfalls heißen: vom fünften zum sechsten:

" 54 im §. 49 soll das zweite Beispiel heißen:

In der Tabelle Beilage **A.** zu Seite 65 soll bei dem großen Non-Akkord in der ersten Umwendung die unterste Note **h** heißen (statt g).

In der Tabelle **B.** soll in der vorletzten Zeile „Harmonie" statt Melodie stehen.

" 71 Zeile 2 muß es heißen: „in einem" statt in einer.

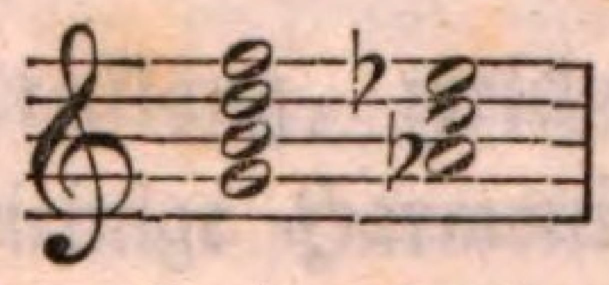
" 73 soll in dem Notenbeispiele die fünfte Note im Basse **c** heißen (statt a).

" 76 blieb im zweiten Takte die oberste Note **h** weg, welche hinzuzusetzen ist.

" 85 Zeile 3 von unten soll es heißen: „dieser" statt: diesen.

" 89 Zeile 22 soll es statt: bei den „beiden" heißen.

" 91 in dem dritten Notenbeispiele soll die erste Baßnote **c** heißen.

" 125 soll das Beispiel heißen: 

" 131 Die hier unten stehende Anmerkung gehört zur folgenden Seite.

" 135 Zeile 2 soll es heißen: „**D moll**" (statt **D dur**).

" 136 Zeile 9 soll es heißen: „um einen halben Ton" (statt: um einen Ton).

Seite 141 in der siebenten Textzeile soll es heißen: „höher“ (statt tiefer).

„ 158 soll im ersten und zweiten Notenbeispiele die Baßnote des zweiten Akkordes f und jene des dritten g heißen.

„ 167 in der zweiten Notenzeile soll die letzte Note c — und in der dritten Notenzeile die letzte Note d heißen.

„ 177 soll am Ende der ersten Notenzeile eine Viertel-Pause stehen.

„ 192 soll in der Definition der Fuge Zeile 3 beigesetzt werden: „wie auch gehörig geschlossene“ Melodie.

„ 197 sollen in der letzten Zeile die untersten halben Noten des zweiten und dritten Taktes punktirt seyn, wie auch die halbe Note des dritten Taktes der folgenden Seite Zeile 1.

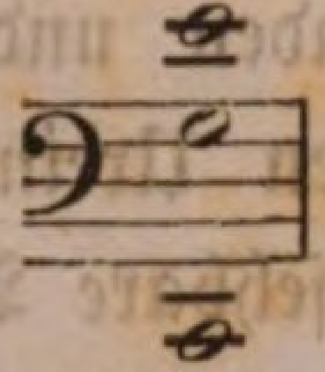
„ 205 gehört die in der ersten Notenzeile isolirt stehende Note e ganz weg.

Allgemeine Abhandlung.

Ueber die in der Tonwelt liegende Analogie mit der Gottheit und der ganzen erschaffenen Allheit.

1. In der Tonwelt findet der forschende Geist nicht bloß ein einzelnes Bild der in der Allheit waltenden und Alles zu seinem nächsten und letzten Zwecke ordnenden Ureinheit, sondern es öffnet sich ihm eine ganze — unabsehbare Bilderwelt, in welcher gleichsam wie in unzähligen Spiegeln die unerschaffene — ewig in Sich Selbst ruhende Harmonie des dreieinigen Gottes sowohl, als auch die in der Zeit geschaffene — durch die Sünde der Ureltern gestörte, durch die Menschwerdung des ewigen Wortes restaurirte und eigentlich realisirte Harmonie der zur Verherrlichung des Dreieinigen auf die mannigfaltigsten Arten sich konzentrirenden moralischen und physischen Schöpfung zurückstrahlt, und dem denkenden Geiste zur Bewunderung, sowie dem fühlenden Herzen gleichsam zu einem Vorgeschmacke des Jenseits sich darstellt, um in demselben ein zartes Heimweh nach dem wahren Vaterlande, dem Lande der ewigen Harmonie, anzuregen.

2. Der harmonische Dreiklang, welchen schon der tief denkende Abbé Vogler die dreieinige Harmonie nannte, weil in derselben drei verschiedene Töne wie Ein Ton klingen, erscheint uns in seiner ganzen musikalischen Existenz als ein unverkennbares und sehr ausdrucksvolles Bild der ewig in Sich ruhenden Harmonie des dreieinigen Gottes, Welcher zugleich der Ur-

grund alles Erschaffenen, sowie dessen Ziel und Ende ist. Das Wesen dieses Dreiklanges, dieser dreieinigen Urharmonie bilden drei Töne, wovon der erste als das die ganze Harmonie begründende Princip, der zweite als der den ersten als Grundton manifestirende und die ganze Harmonie charakterisirende, und der dritte als der beide zu einem vollkommenen harmonischen Ganzen einigende Ton erscheint. Ja bei vollkommenen Instrumenten kann man beobachten, daß jener erste Ton — ganz allein angespielt, die beiden andern aus sich selbst hervorbringt, wo dann der zweite wie sein Abglanz sich hören läßt, und der dritte in der Mitte gleichsam als das Herz des dreieinigen Tones erscheint; und in dieser Elementarform nimmt er seine Töne aus drei verschiedenen Oktaven, so daß der Abglanz zu äußerst, und der einigende Ton in der Mitte sich zeigt:  Diese beiden vom ersten ausgehenden Töne sind in der Dauer gleich mit diesem, sie ertönen nicht früher und nicht später: so lange er ist und tönt, so lange gehen auch beide von ihm aus und bilden seine Vollkommenheit *).

*) Diese Beobachtung kann ein feines Ohr bei allen vollkommenen Tönen, am leichtesten aber bei den tiefen, besonders bei den Kontratönen einer Physharmonika machen, weil in der Tiefe die Schwingungen langsamer, und daher das Auffassen der einen vollkommenen Ton konstituirenden Substrate leichter ist. Dieselbe Beobachtung machte auch schon Abbé Vogler bei tiefen Orgelpfeifen. Hieraus läßt sich auch erklären, warum an großen Orgeln bei jedem Tone ein ganzer Dreiklang, nämlich nebst dem vorherrschenden Elementartone auch noch eine Terz und Quint, und zwar gerade in dem oben bezeichneten Verhältnisse angebracht ist. Da nämlich der natürliche Pfeifenton die zu einem vollen Klange nöthigen drei Bestandtheile nicht vollkommen einschließt, so wird diesem Mangel durch künstlich angebrachte Beitöne abgeholfen, und nur auf diese Weise erhält die volle Orgel einen runden, ganz vollkommenen Ton. Da aber diese künstlichen Beitöne von jedem verständigen Orgelbauer auf den Zusammenklang aller Register berechnet sind, so

Diese drei Töne, obwohl unter einander ganz verschieden — klingen wie ein einziger ganz vollkommener ohne Abgang in sich selbst ruhender Ton *).

3. Diese drei-einige Harmonie ist auch die einzige, ganz selbstständige, nur in sich selbst ruhende Harmonie: alle übrigen finden in sich keine Ruhe, sind sich selbst nicht genügend — die konsonirenden wie die dissonirenden — Alle streben nach dieser Urharmonie, in der sie allein Ruhe finden: die dissonirenden fordern mit Ungestüm, die konsonirenden mit sanfter Anerkennung ihrer Abhängigkeit und Unfähigkeit, sich selbst zu genügen, ihre Reduktion in den Dreiklang.

4. Der Dreiklang ist ferner auch der Ursprung aller übrigen Harmonien, welches später wird gezeigt werden, wodurch dann auch das praktische Studium der Tonkunst unaussprechlich erleichtert wird, da sich so ein ganz neues, höchst einfaches System entwickelt, worin alle Harmonien von dieser Ur-

---

machen sie auch nur beim vollen Werke ihre Wirkung: zu wenigen und sanften Grundregistern gezogen, würden sie bei ihrer Vorherrschung ganz störend wirken, weil so die Einheit jedes Tones verloren ginge, die jedem Tone wesentlich ist, da er nicht blos zur Darstellung der Urharmonie, sondern zu unzähligen andern untergeordneten Zwecken sich brauchen lassen muß.

*) Einen Beweis hievon geben — nebst dem Zeugnisse des musikalischen Ohres — ebenfalls große Orgeln, wo bei jedem Tone durch eigene Pfeifen der ganze Dreiklang angebracht ist und bei voller Orgel auch tönt, ohne daß die Einheit eines jeden Tones dadurch aufgehoben oder gestört wird; ja würden alle drei Töne nicht als Einklang erscheinen, so wäre die volle Orgel ganz unbrauchbar, denn das wirkliche Anspielen eines Dreiklanges selbst würde für das Ohr unausstehlich seyn, da es bei diesen dreitönigen Bestandtheilen desselben die empörendsten Dissonanzen hören müßte. Z. B. Beim Dreiklange **CEG** tönt **Ceg**, **Egish** und **Ghd**, und dessenungeachtet vernimmt das Ohr nur die Töne **CEG**, ein augenscheinlicher Beweis, daß der ganz vollkommen gestimmte Dreiklang wie ein einziger vollkommener Ton klingt.

harmonie stufenweise und in gehöriger von der Natur selbst bestimmten Coordination und Subordination hergeleitet erscheinen.

5. Endlich ist diese Urharmonie auch der Endzweck aller Harmonien und Melodien: alle müssen zur Verherrlichung der Urharmonie das Ihrige beitragen, die konsonirenden wie die dissonirenden: sowie in der erschaffenen Allheit Alles letztlich zur Verherrlichung des dreieinigen Gottes das Seinige beitragen muß, der Wurm im Staube, wie der Seraph am Throne der Gottheit; der Verdammte nicht minder, als der Himmelsbürger, dieser durch ewigen Jubel, jener durch ewiges Geheul: beide verkünden mit einer die ewigen Hallen durchdringenden Stimme: „Wie groß, wie gut, wie heilig ist der dreieinige Gott!" „Was für ein unendliches Gut habe ich gewonnen!" jubelt der Eine, „was für ein unendliches Gut habe ich verloren!!!" heult der Andere. Selbst die Pausen in der Musik müssen mittelbar das Ihrige zur Verherrlichung des Dreiklanges beitragen, sowie die Sünde selbst am Ende zur Verherrlichung Gottes beiträgt. Schon der große Augustin sprach: „Was in der Musik die Pausen, das ist in der Allheit die Sünde" und umgekehrt.

6. Ueberdieß hat diese Urharmonie im menschlichen Ohre — als im Organe der Tonwelt, — vor allen Uebrigen eine so vorherrschende Kraft, daß schon der Wilde, dem nur einige unvollkommene Töne zu Gebote stehen, vor Allem diese Harmonie aufsucht, und sobald er sie findet, in ihr sein einziges Behagen hat, und der erste Tonkünstler ebenso in allen seinen großartigen Schöpfungen von dieser Harmonie ausgeht, ihre Schönheit auf die mannigfaltigste Art realisirt, und endlich mit allen Bemühungen seiner Kunst in ihr — als dem einzigen Ziel und Ende ruht.

7. Sehr bemerkenswerth ist hier auch noch, daß diese Harmonie zugleich ein sehr bedeutungsvolles Sinnbild der Gottheit darbietet, insofern Sie Ihre unendlichen Erbarmungen im Erlösungswerke manifestirte, wo die zweite göttliche Person Selbst Sich erniedrigte, und eine leidensfähige, schwache Menschen-

gestalt annehmen wollte. Es erscheint nämlich dieser Dreiklang auch in leidender Gestalt, nicht zwar, als wären alle drei Töne desselben leidend (denn der erste und dritte Ton bleiben in ihrer vorigen Form), sondern nur der zweite Ton wird erniedrigt, nimmt eine leidende Gestalt an, und begründet hiedurch gleichsam eine neue Welt in dem großen Reiche der Molltonarten (auch Minor- oder weiche Tonarten genannt, wegen der erniedrigten und leidenden Terz), ja die ganze Tonwelt erleidet hiedurch wesentliche Veränderungen, die schon so manchem tiefer denkenden Musiker und Metaphysiker sehr zu schaffen gaben, da auf diese Weise Gesetze in die Tonwelt eintraten, welche beim äußern Anblicke Jedem als Verstimmungen und Mängel erscheinen, tiefer betrachtet aber eine große Weihe erhalten, da ihnen das höchste aller Werke Gottes zu sinnbilden gegönnt wird. Der Kreuztod des Gottmenschen selbst ist ja auch von einer Seite betrachtet das empörendste Faktum der Allheit und der Kulminationspunkt der Sünde, wo Menschen ihren für sie sterbenden Gott mordeten; von der andern Seite aber und von einem höhern Gesichtspunkt aus ist eben derselbe das erhabenste Faktum der Allheit, worin die neue Harmonie derselben realisirt wurde, er ist der eigentliche Kulminationspunkt der göttlichen Heiligkeit und Gerechtigkeit sowohl, als der unendlichen Liebe und Erbarmung. Gerade in dieser größten Verstimmung erhielt die Harmonie der äußern Herrlichkeit des dreieinigen Gottes den höchsten Glanz, und dasselbe Faktum ruft mit einer Himmel und Erde und die ganze Ewigkeit ausfüllenden Stimme, mit der Stimme des ewigen Wortes: „Welch ein heiliges Wesen ist dieses, dessen Beleidigung durch den Tod eines Gottmenschen gesühnt werden muß!“ und zugleich: „Welch ein gütiges Wesen ist Ebendasselbe, das in eigener Person einen solchen Tod leidet aus Liebe zu den Beleidigern, um ihnen — Seinen Mördern — das ewige Leben zu verdienen!“ — — Mit einem analogen Maaßstabe sind die scheinbaren Fehler oder Mißverhältnisse in der Tonwelt im dermaligen Zustande zu bemessen, da uns in der ganzen phy-

sischen Schöpfung kaum so deutliche Spuren und Bilder von dem Erlösungswerke begegnen, wie in der Tonwelt, und ganz adäquat ist es, daß diese von dem größten Werke der Liebe ins Mitleid gezogen wurde, da kaum einem Geschöpfe der Sinnenwelt das menschliche Herz so zugänglich ist, wie der Tonkunst, auch kaum Eines mit ihm in so engem Verkehre steht *).

8. Hieraus läßt sich dann auch die Auswahl von zwölf Elementartönen, und der Zirkel der zwölf Tonarten, um welchen sich die ganze jetzige Musik dreht, erklären: alle diese neuen zwölf Tonreiche können nur dadurch bestehen, daß in jeder einige Verstimmung herrscht, so daß selbst der große Dreiklang nicht mehr in seiner Urform erscheint, sondern der zweite Ton desselben etwas aus sich herausgetreten sich zeigt; die Realisirung dieses Zirkels, ohne welchen die ganze dermalige Tonkunst zusammenfällt, geschieht nur auf Kosten des

---

*) In dieser erhabenen Analogie, und bei dieser hehren — aus selber hervorgehenden Bestimmung, nicht nur die Gottheit in Ihrer harmonischen Waltung in der Allheit überhaupt, sondern in dem Erlösungswerke insbesondere zu sinnbilden und dem fühlenden Menschenherzen auf die mannigfaltigste Art darzustellen — erhält unsere dermalige Musik einen hohen Adel; denn so groß und wunderbar, ja mehr wunderbar als begreiflich die Werke der gesammten Allheit sind, so ist doch dieses Werk der Allmacht, Weisheit und Güte Gottes ohne Vergleich größer, als alle Werke der Schöpfung, und wenn man alle diese Werke einzelne vom unendlichen Meere der Gottheit ausgehende Tröpfchen nennen wollte, so müßte man das Wunder der Menschwerdung ein ganzes Meer nennen, da hier das Menschengeschlecht wirklich die unendliche Gottheit selbst erhielt — gekleidet in seine Gestalt; und wenn die ganze Allheit in ihrem Ursprunge, in ihrer Erhaltung und Leitung die Gottheit nur ein Wort, ja nur einen einfachen Willensakt kostete, so kostete das Erlösungswerk einer göttlichen Person in menschlicher Gestalt das Leben! — Durch die Herablassung und Erniedrigung des göttlichen Sohnes kam dann auch die ganze Allheit in ein näheres und neues Verhältniß mit der Gottheit, wurde durch Ihn geheiligt und gleichsam umgeschaffen.

zweiten Tones des Dreiklanges durch Mitwirkung des dritten*). Z. B. würde man im Dreiklange C E G den zweiten Ton E ganz rein stimmen, so wäre das E als Quint zu A unbrauchbar d. h. zu tief, um den Dreiklang A Cis E erträglich zu machen; um daher das Verhältniß zum A (und sofort in der ganzen Peripherie des musikalischen Zirkels) möglichst herzustellen, muß das E etwas höher gestimmt werden und erscheint dann so gleichsam aus sich herausgetreten, um den Nexus mit den übrigen Tonarten zu bewirken. Was hier vom Tone E gesagt wurde, gilt von allen übrigen Terzen (d. h. zweiten Tönen) der Dreiklänge des musikalischen Zirkels. Und obwohl auf diese Art auch die Quint d. h. der dritte Ton des Dreiklanges um eine Schwebung tiefer erscheint, so zeigt es sich doch auf einem in allen Tonarten ganz gleich gestimmten Instrumente, daß eigentlich beim Anspielen der verschiedenen Dreiklänge nur der zweite Ton (die Terz) aus sich herausgetreten und der dritte Ton mehr als mitwirkend erscheint. Zudem ist jede Quint zugleich auch Terz von einem andern Dreiklang.

9. Aus dieser und in dieser erhabenen Analogie enthüllen sich noch mehrere andere in der Tonwelt waltende Geheimnisse, wie sich im Verlaufe zeigen wird, welche bisher keine Hypothese zu erklären vermochte, und daher wohl gar als offenbare, entweder in der Tonwelt selbst, oder doch im menschlichen Ohre vorfindige Mängel bedauert wurden, da dem forschenden Geiste in der ganzen physischen Schöpfung nichts Analoges sich darstellt; denn während in der ganzen sichtbaren Allheit Alles in den wesentlichen Beziehungen sowohl als in den zufälligen nach ganz bestimmten, harmonischen, unabänderlichen Gesetzen vor sich geht, findet er in der Tonwelt nicht nur zufällige, sondern sogar wesentliche Abweichungen,

---

*) Es wirkte ja auch die dritte göttliche Person bei der Menschwerdung mit, und die Wirkungen im neuen Gnadenreiche werden vorzugsweise dem heiligen Geiste zugeschrieben.

da sogar das Substrat der ganzen Tonkunst, die zwölf Elementartöne mit den darauf gegründeten Tonreichen nur dadurch Bestand erhalten, daß man sie auf Kosten des reinen Gehörs und der mathematischen Schwingungsberechnungen (die so ganz verloren gehen) in etwas verstimme nach der im vorigen §. angegebenen Art. Der musikalische Metaphysiker fühlt sich daher gezwungen, gleichsam zwei verschiedene Schöpfungen in der Tonwelt annehmen zu müssen, da ihm diese auf eine zweifache Schöpfung hinweisenden, oder wenigst eine solche sinnbildenden Tonverhältnisse überall begegnen. Von der Urschöpfung begegnen ihm nur mehr einzelne Spuren, und in dieser Urperiode sind alle Harmonien vollkommen wohlklingend ohne mindeste Verstimmung (auch die Schwingungsberechnungen stehen in gehörigem Verhältnisse), jedoch eignen sich jene Tonverhältnisse nicht zu einem Zirkel von zwölf Tonarten, und zu den daraus hervorgehenden Verbindungen, wie sie in der dermaligen Musik herrschen, sondern sie gehen gewissermassen ins Unendliche. Würde man z. B. den C Dreiklang ganz rein — nach dem feinsten Ohre und dem ganz genauen Verhältnisse der mathematischen Schwingungszahlen der Töne — stimmen, darauf den G Dreiklang, nach diesem den D Dreiklang u. s. f.; so kommt man nie mehr ins C zurück, sondern schreitet immer fort, und verliert sich in eine Welt von unzähligen Dreiklängen. In dieser Urperiode würde es so viele Tonreiche gegeben haben, als es Töne gibt und in jedem Tonreiche einen selbstständigen Dreiklang mit seinen zwei ganz rein gestimmten Hilfsharmonien. Zu den übrigen Modifikationen dieser Harmonien, die in unserer dermaligen Tonkunst sich vorfinden, würden sich jene Verhältnisse nicht geeignet haben, da diese nur durch die Realisirung des musikalischen Zirkels entstanden sind. Würde uns ein alle möglichen Töne enthaltendes Instrument zu Gebote stehen, so könnte man auch jetzt noch diese Ur-Verhältnisse praktisch aufführen; jede Tonart aber wäre nur auf die drei genannten Harmonien nebst den daraus entstehenden Melodien in ihrer vollkommenen, reinen Form be-

schränkt; denn selbst die so nahe liegende Verbindung des A moll Akkordes zu C Dur läge nicht darin, da das E als zweiter Ton zum C Dreiklang um einen merklichen Bruch differirt von einem andern E, welches der Einigungston (die Quint) zu A seyn müßte: nun aber in diesem ganz reinen Urverhältnisse könnte keine Abweichung statt finden, sondern müßte in Folge des Gesetzes der Einheit Ein und derselbe Ton seyn; sohin hätte auch der Mollakkord selbst keine reine Existenz. In einzelnen Tonarten läßt sich dieses Verhältniß bei nur jene drei Harmonien enthaltenden Stücken auf Streich= und einigen Blasinstrumenten und im Gesange in Anwendung bringen. Auch enthalten jene Dreiklänge, die in größern Orgeln zur Constituirung einzelner vollkommener Töne angebracht sind, die ganz reine Urstimmung, und sind auch nur so anwendbar. — In diesen in der Tonwelt noch liegenden Urverhältnissen scheint uns der Schöpfer ein sprechendes Bild von der Urschöpfung gegeben zu haben; — denn nach der Meinung der gelehrtesten Theologen wäre die ursprüngliche Harmonie fortbestanden, wenn die Sünde nicht in die Welt eingetreten wäre: die englische und menschliche Natur würde ohne Zwang, in freudiger Anerkennung ihrer Abhängigkeit und in freiwilliger Realisirung ihres Endzweckes, das dreieinige Urwesen zu erkennen, zu lieben, und zu Seiner äußern Verherrlichung im Stande der Prüfungszeit das Ihrige beizutragen, gelebt haben, und dann nach deren Verlauf in die ewige Herrlichkeit — zur unmittelbaren Anschauung und zum ewigen Genusse ihres höchsten und einzigen Gutes aufgenommen worden seyn. So erscheint hier der vollkommene Dreiklang als Bild der allvollkommenen Gottheit, und die zwei zu seinem unmittelbaren Dienste geschaffenen und sein Bild in sich tragenden Hilfsakkorde (der Septimenakkord auf der Oberdominante (oder Quint) und der Quintsextenakkord von der Unterdominante (oder Quart) als das Bild der englischen und menschlichen Natur im Urstande, und die daraus entstandenen Melodien und vorübergehenden Harmonien als Bild der übrigen — vorübergehenden Geschöpfe der Allheit. —

Von der zweiten Schöpfung hingegen, oder von der Errichtung des neuen Reiches in der Tonwelt bieten sich so viele Bilder dar, als es in der dermaligen Musik Töne und Verbindungen derselben gibt, da nur die nach diesem neuen Gesetze geformten Töne als Unterthanen und wirkende Mitglieder in dieß neue Reich aufgenommen, die übrigen aber ausgeschlossen werden, weil sie sich zu der Constituirung der neuen Verhältnisse nicht eignen. Die Gesammtheit dieser auserwählten Töne ist in den zwölf Elementartönen eingeschlossen, die aus den Unzähligen zur Realisirung des neuen Reiches auserkoren sind, sowie die Gesammtheit der zum neuen Reiche Gottes Auserwählten im vorbildenden alten Bunde durch die zwölf Zünfte Israels, und im neuen Bunde durch die zwölf Apostel, als die zwölf Grundpfeiler, auf welchen das neue Gnadenreich aufgebaut wurde, ausgedrückt ist. Jeder dieser Elementartöne bildet ein eigenes Reich, und in jedem dieser zwölf Tonreiche erscheint der selbstständige Dreiklang — in seiner majestätischen sowohl, als in seiner mitleidenden Form — als einziger Herrscher sammt allen unmittelbar oder mittelbar zu seinem Dienste und zu seiner Verherrlichung bestimmten Harmonien und Melodien, die gleichsam seinen Hofstaat bilden, und in schönster Organisirung sein Reich constituiren. Obgleich jedes ein unabhängiges, für sich bestehendes vollkommenes Reich ist, so stehen sie doch alle mit einander in ganz bestimmten, nähern oder entferntern Verhältnissen, und zumal sie alle dasselbe Bild des Einen großen Reiches Gottes realisiren, bilden sie zuletzt ein einziges, großes und vollkommen organisirtes Reich. Diese Organisirung verdanken alle dem aus sich in etwas herausgetretenen zweiten Tone des Dreiklanges, wodurch sowohl im Ganzen als in allen Theilen eine neue vollkommene Einheit hergestellt wurde. Durch diesen Austritt jenes Tones, „qui fecit utraque unum,“ ist jetzt z. B. das nämliche E die Terz zu C und die Quint zu A; das gis ist reel genommen nun derselbe Ton wie as, cis wie des u. s. f. und unterscheiden sich nur mehr in der Form oder Schreibart, wodurch ihre Ab-

stammung, Entstehung rc. kenntlich wird, nicht in der Sache selbst: und nur bei dieser Einheit kann die dermalige Tonkunst bestehen, ohne dieselbe aber bleiben die schönsten Ton- und Harmonienverbindungen gesetzwidrig und absolut unerlaubt, da die vollkommene Einheit das erste, unabänderliche Naturgesetz der Tonkunst, und eigentlich die Seele derselben ist und seyn muß.

10. Nach dem Könige der Tonwelt — dem Alles beherrschenden Dreiklange — begegnet dem tiefern Forschen eine zweite Harmonie, welche ganz das Bild des Dreiklanges in sich trägt, jedoch einen charakteristischen Beiton enthält, der die ganze Harmonie als sich selbst nicht genügend darstellt, sondern ihre Reduktion in den Dreiklang fordert, zu dessen Dienste sie das Daseyn hat. Es ist dieses der sogenannte Septimenakkord, der — gegründet auf den dritten Ton des Dreiklanges (auf die Quint oder Oberdominante) — in seinen drei ersten Tönen (Grundton, großer Terz und Quint) das reine Bild der dreieinigen Urharmonie an sich trägt, durch seinen vierten Ton aber — der kleinen Septime nämlich — (von der er auch den Namen hat), — sich als eine nicht in sich ruhende, sondern nur zum Dienste des Dreiklanges bestimmte Harmonie charakterisirt. Schon beim ersten Anblick, noch mehr aber bei der Einsicht der Natur und steten Verhältnissen dieser Harmonie zur Urharmonie zeigt sich dieselbe als ein lebendiges Bild der englischen Natur -- der reinen erschaffenen Geisterwelt, — die als rein geistiges Wesen das Bild der Gottheit unter allen Wesen der erschaffenen Allheit am meisten in sich trägt, und sich nur dadurch charakterisirt, daß sie nur Geschöpf ist, mithin sowie sie ihre ganze Wesenheit nicht aus sich, sondern nur vom Schöpfer erhielt, auch nicht in sich ruhen kann, sondern nur im Schöpfer, zu dessen Verherrlichung und unmittelbarem Dienste sie erschaffen wurde.

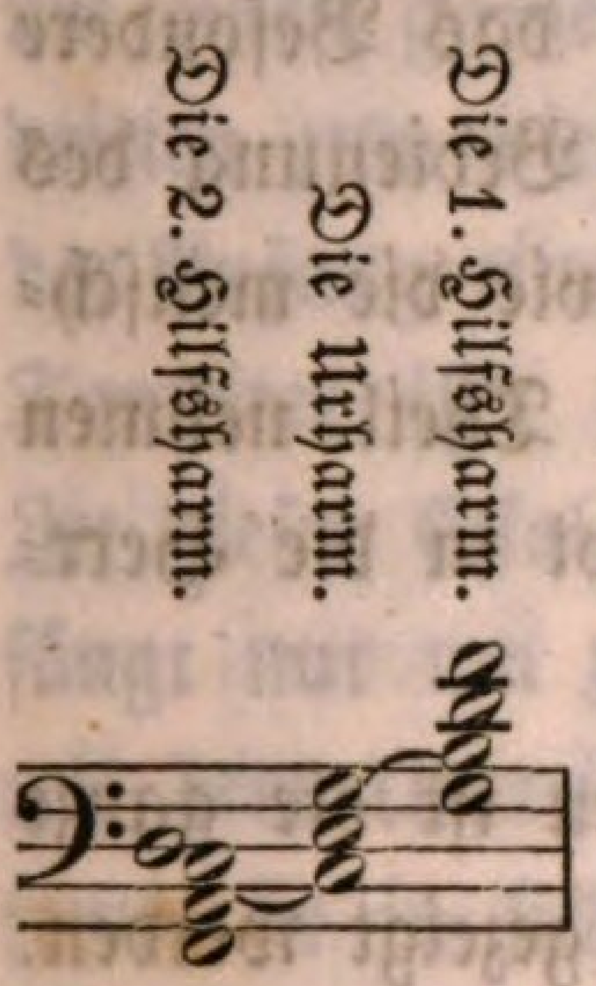
11. Diese Harmonie, sowie sie der Urharmonie am ähnlichsten, ist auch ihre nächste unmittelbare Dienerin und gewöhnliche Begleiterin, wie auch dem Musikorgane nach dem Dreiklange am deutlichsten eingeprägt. Jeder Naturmusiker, dem

ein musikalisches — alle 12 Elementartöne enthaltendes Instrument zu Diensten steht, erfindet — auch ohne künstliche Nachhilfe oder fremde Anleitung (wie die Erfahrung lehrt) nach der Urharmonie diese erste Hilfsharmonie anfangs die ersten drei Töne, dann auch ihren vierten Ton, und befolgt in seinen kleinen Produkten, so unvollkommen sie übrigens sind, doch dieses Grundgesetz genau, daß er diese Harmonie nie in sich ruhen läßt, sie nie als Zweckharmonie betrachtet und behandelt, sondern allzeit in die Urharmonie zurückführt; um so mehr wurde von jeher und wird dieses Gesetz von jedem künstlich gebildeten Musiker befolgt, so daß man auch nicht ein einziges Beispiel einer Abweichung aufweisen kann, ein Beweis, daß dieß Gesetz im menschlichen Organe der Tonkunst unbedingt und präcis sich ausspricht, und diese Harmonie nur als Mittel- und nie als Zweckharmonie geltend macht.

12. Besonders auffallend ist noch bei dieser Harmonie, daß sie nie leidend wird (sondern allzeit die große Terz beibehält), sie mag als Dienerin des Dur- oder Moll-Dreiklanges auftreten, — eine Erscheinung, die in der Musik außerordentliche — von den gewöhnlichen Regeln ganz abweichende Vorzeichnungen erfordert, da bei allen Molltonarten ein ganz leiterfremder Ton zur Bildung des ersten wesentlichen Hilfsakkordes gebraucht werden muß, wovon uns in der ganzen physischen Schöpfung kein analoges Beispiel begegnet. Nur in der bisher aufgestellten Idee enthüllt sich dieses Naturgeheimniß, und da erscheint die Sache so einfach und klar, daß das Gegentheil zu erklären größern Schwierigkeiten unterläge. Denn auch die englische — durch diese Harmonie gesinnbildete Natur wurde durch die Menschwerdung und durch die Errichtung des neuen Gnadenreiches nicht leidend, und sie dient und huldiget auch dem Gottmenschen, ohne Veränderung ihres Standpunktes ebenso, wie der hochheiligen Dreieinigkeit vor der Menschwerdung des ewigen Wortes.

13. Nach dieser ersten Hilfsharmonie erscheint in der Tonwelt auch noch eine zweite, die ebenfalls, wie die vorige,

das Bild der Urharmonie in sich trägt, jedoch auch einen neuen — in der Urharmonie nicht vorkommenden Ton enthält, der ziemlich hart klingt, und nur durch zweckmäßige Bearbeitung den gehörigen Effekt macht. Es ist dieses der sogenannte Quintsexten-Accord auf der Unterdominante (auf der Quart oder untern Quint) das Bild des Dreiklanges darstellend, mit der hart klingenden Sext, welche die ganze Harmonie als Hilfsharmonie charakterisirt und zur Dienerin der Urharmonie macht, in welche sie sich entweder unmittelbar oder mittelbar auflöst und nur in dieser ihre Ruhe findet. Und so steht der Dreiklang gleichsam in der Mitte



der beiden nach seinem Ebenbilde erschaffenen und zu seinem unmittelbaren Dienste bestimmten Harmonien: beide Ebenbilder begränzen ihn gleichsam, das Eine von der einen, das Andere von der andern Seite, das im Septimenakkord dargestellte Bild geht vom dritten Tone der Urharmonie aus und entfaltet sich aufwärts, das im Quintsextenakkord enthaltene Bild geht vom ersten Tone derselben aus, und entfaltet sich abwärts.*) — In seiner Wesenheit sowohl als in seinen verschiedenen Beziehungen zur Urharmonie erscheint dieser Akkord als Bild der menschlichen Natur, und als zweite zum Dienste des Dreiklanges bestimmte Hilfsharmonie. Der Naturmusiker findet nach der vorigen auch diese Harmonie (wie ich selbst öfters zu beobachten Gelegenheit hatte); ebenso erscheint sie in allen praktischen Werken der künstlich gebildeten Musiker im Gefolge des Dreiklangs, und

*) Diese Harmonie hat nebst dem Bilde der Dur-Harmonie auch das Bild der Moll-Harmonie in sich: denn läßt man die Sext weg, erscheint das reine Ebenbild des Durdreiklanges, und bei Hinweglassung der Quint, das Bild des Molldreiklanges in der ersten Umwendung, wo nämlich die Terz den Akkord begründet. — Die A moll Harmonie im Tonreiche C hat zwei Töne mit dem C Dur und und ebenfalls zwei Töne mit dem Quintsextakkord gemein, und steht so gleichsam als Mittlerin zwischen Beiden da, wodurch diese zu jener gleichsam hinaufgezogen werden.

spielt nach der ersten Hilfsharmonie die wesentlichste Rolle; in den theoretischen Werken aber wird sie wegen ihren verschiedenen Modifikationen größtentheils mißkannt, da diese gewöhnlich als ganz eigene — separate Harmonien behandelt werden, so daß in den solidesten Werken wenigstens zwanzig als gänzlich verschiedene, mit einander in gar keinem Verhältnisse stehende Harmonien aufgeführt und mühsam in ihren (oft ganz einseitig deduzirten) Beschaffenheiten und Lösungen dargestellt werden, während alle dieselbe Eine — und nur verschieden umgewendete und modifizirte Harmonie sind, wie weiter unten in unserm neuen Systeme sich aufklären wird. — Dieser Accord hat auch noch das Besondere vor dem vorigen, daß er in der Begleitung und Bedienung des leidenden Dreiklanges ebenfalls leidend wird, sowie die menschliche Natur auch am Leiden des Gottmenschen Theil nehmen muß, und nur durch Leiden mit ihrem Oberhaupt in die Herrlichkeit eingehen kann. *)

14. Aus diesen drei wesentlichen Harmonien ist die ganze Musik zusammengesetzt, wie im Verlaufe wird gezeigt werden. Alle übrigen, die bisher als einzelne für sich bestehende Akkorde behandelt wurden, erscheinen in diesem aus der Natur der Sache selbst hervorgehenden Systeme — nur als verschiedene Modifikationen dieser drei Harmonien, oder als solche, die nur durch die mannigfaltigen Verbindungen der nämlichen Harmonien durch Rückhalte oder Vorausnahmen eines oder mehrerer Töne eine formelle (keine reelle) Existenz erhalten; oder endlich als solche, die nur gleichsam auf melodische Art aus durchgehenden Tönen entstehen und daher keine bleibende Existenz haben, sondern nur

---

*) Dürfte hier nicht auch eine Anspielung auf die Analogie der englischen — rein geistigen Natur mit der dritten göttlichen Person, welche vorzugsweise der hl. Geist genannt wird, — und der menschlichen Natur — der Königin der Sinnenwelt — mit der ersten göttlichen Person, welcher vorzugsweise die Schöpfung und Erhaltung der Sinnenwelt, sowie der ganzen Allheit — zugeschrieben wird, — stattfinden? —

eine vorübergehende Rolle spielen, wie die übrigen Geschöpfe der Allheit, außer der englischen und menschlichen Natur.

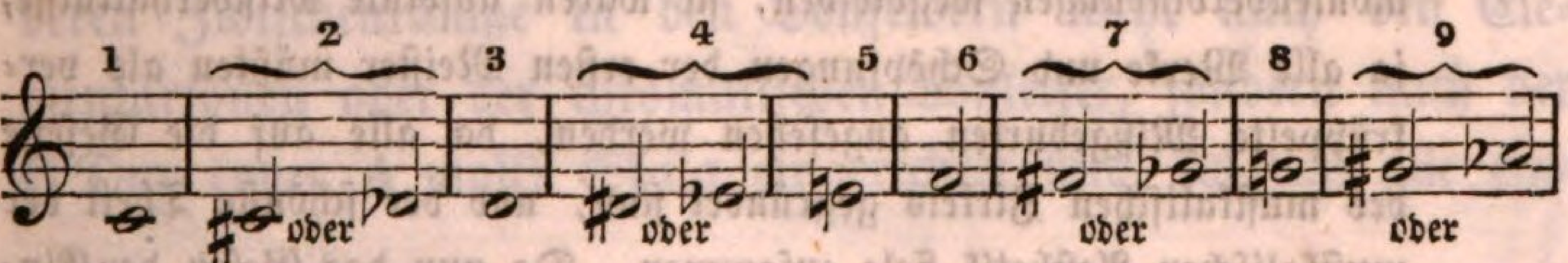
15. Sowie ferner aus der Zusammenstellung der zwölf Dreiklänge die chromatische, d. h. die zwölf Elementartöne enthaltende Tonleiter oder Skala entstand, so entsteht durch die Zusammenstellung der verschiedenen — in diesen drei Akkorden enthaltenen Töne die Dur- und Moll-Scala. Wenn man nämlich vom Grundtone der Urharmonie beginnt und an diesen die andern in diesen drei Akkorden vorkommenden Elementartöne reiht, so erhält man die Durskala, und es zeigt sich, daß alle um einen ganzen Ton von einander abstehen, und nur von dem dritten zum vierten, und vom siebenten zum achten (der wieder der Anfang einer höhern, aber in gleichem Verhältnisse stehenden Tonleiter ist) das Intervall eines halben Tones Statt finde. In dieser Skala ist auch die Molltonleiter schon enthalten und fängt nur um zwei Töne tiefer an, nämlich im Grundtone des mit dem Urdreiklange homogenen Molldreiklanges, so daß beide, sowie sie in sich selbst so enge mit einander vereinigt sind, auch dieselben Skalatöne mit einander gemein haben, und es nur wegen dem neuen Grundtone, wo die Mollskala beginnt, die halben Töne vom zweiten zum dritten und vom vierten zum fünften Tone vom neuen Grundtone aus gerechnet trifft, obwohl es dieselben halben Töne sind, wie in der Durskala. Beide Tonleitern sind auch ohne andere Herleitung schon dem menschlichen Ohre so präcis und fest eingeprägt, daß sie keines weitern Beweises bedürfen, da alle theoretischen und praktischen Musikwerke dieses Naturgesetz gleichsam an ihrer Stirne tragen.

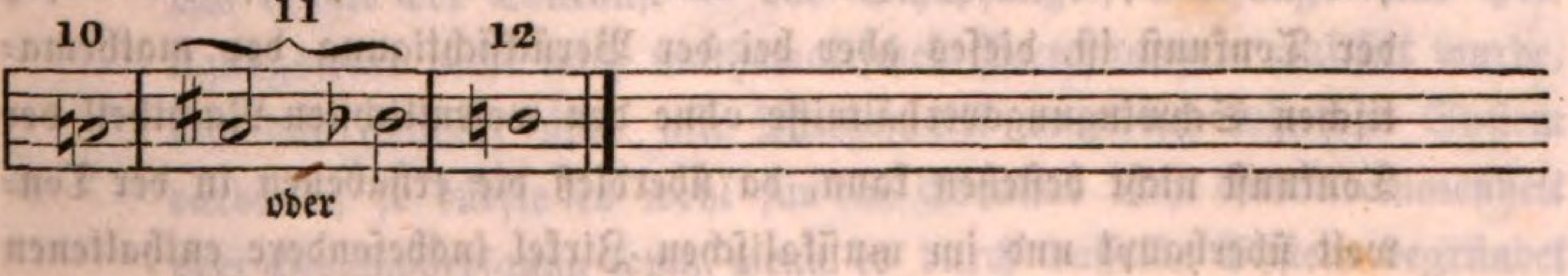
16. Jedoch ist hier einer Abweichung der Molltonleiter, so oft sie in melodischer Bewegung vorkömmt, zu erwähnen, die sehr auffallend, räthselhaft und unregelmäßig scheint, und doch vom musikalischen Ohre nach dem theoretischen und praktischen Zeugnisse aller Tonkünstler nothwendig postulirt wird, ohne daß ein erschöpfender Grund davon angegeben werden könnte. Es fordert nämlich diese Tonleiter beim melodischen Aufsteigen zwei ganz leiterfremde Töne, beim Absteigen hingegen bleibt sie

in ihrer regelmäßigen Form (außer wenn der Septimenakkord zu Grunde liegt, wo sie auch absteigend einen leiterfremden Ton, d. i. den erhöhten siebenten Ton der Mollskala, der mit der Terz des Septimenakkordes eintrifft und derselbe Ton ist, annimmt, und dieß wegen der Convenienz mit der großen auch leiterfremden Terz desselben Akkordes, wovon der Grund §. 12 angegeben wurde). Daß diese Ausnahme als Naturgesetz gelte, liegt im musikalischen Ohre; die Erklärung des Grundes einer solchen Abweichung unterliegt aber ohne eine höhere Analogie großen Schwierigkeiten, in dieser höhern Analogie hingegen erklärt sich die Sache sehr einfach und wie von selbst. Da das ganze Molltonreich ein unverkennbares Bild des Erlösungswerkes ist, wie wir oben §. 7 sahen, so dürfen wir (ohne kleinlichten Mysticismus) auch in den einzelnen Grundgesetzen, welche der — selbst das Kleinste nicht zwecklos ordnende Schöpfer in die Tonreiche legte, einzelne Bilder seiner Weisheit und Liebe schauen. Da nun aber dieses befragliche Gesetz nicht für stehende Harmonien, sondern nur für vorübergehende, auf- und absteigende Melodien sich als geltend ausspricht, so dürfen wir in selben auch nur das Bild vorübergehender, jedoch höchst wichtiger Akte im Erlösungswerke suchen: und die Natur dieses Gesetzes in der ab- und aufsteigenden Tonleiter selbst weist uns auf die zwei — das Erlösungswerk gleichsam begränzenden — großen Akte des ewigen Wortes, nämlich auf das Herabsteigen desselben aus dem Schooße des ewigen Vaters zur Erlösung des Menschengeschlechtes in schwacher und leidensfähiger, — und das Hinaufsteigen desselben nach Vollendung Seiner hehren Aufgabe in triumphirender und glorifizirter Gestalt. Eine nähere Betrachtung der Eigenschaften der ab- und aufsteigenden Molltonleiter wird das Gegründete dieser Analogie noch mehr enthüllen. Die absteigende Mollskala hat so, wie sie das Naturgesetz fordert, eine gleichsam ganz leidende Form, und der öfters erwähnte Abbé Vogler läßt sie aus drei sich begränzenden leidenden Dreiklängen entstehen, was auch seinen Grund hat, sowie er die Durskala aus drei Durdreiklängen

bildet; und so erscheint diese Molltonleiter in ihrer absteigenden Form als ein treffendes Bild des Herabsteigens des ewigen Wortes in schwacher und leidensfähiger Gestalt, um durch Sein Leben, Leiden und Sterben das Menschengeschlecht zu erlösen. Die aufsteigende Mollskala hingegen hat in Folge des Naturgesetzes alle Töne der auf dem Grundtone des Molldreiklanges aufgesetzten Durtonleiter mit Ausnahme eines einzigen Tones (der kleinen Terz), den sie als Charakter des Leidens beibehält, und zeigt sich so gleichsam in die Durskala umgewandelt — als ein sprechendes Bild des Aufsteigens des Gottmenschen nach Vollbringung des größten aller Werke Gottes — in Seiner glorifizirten und vergöttlichten Menschengestalt, die Er ebenfalls nicht ablegte, sondern als Charakter der überstandenen Leiden — mit den Siegeswunden prangend — zum ewigen Beweise der unendlichen Erbarmung der Gottheit beibehielt.

17. Die chromatische — alle 12 Elementartöne enthaltende Tonleiter bildet das weiteste — allgemeine Tonfeld, in welcher die besondern — aus jener ausgehobenen und nur je 7 Elementartöne enthaltenden Leitern der Dur- und Moll-Tonreiche eingeschlossen sind. In der chromatischen Tonleiter sind alle 12 Töne gleichweit (nämlich um einen halben Ton) von einander entfernt (oder was Eins ist, die 12 Elementartöne stehen einer zu dem andern in jenem Verhältnisse, welches nach dem angenommenen Tonmaaße als halber Ton bezeichnet wird), und werden in der musikalischen Schreibart so angezeigt:





Nach den mathematischen Schwingungsverhältnissen ist zwischen diesen Tönen ein wesentlicher Unterschied, der den mu-

sikalischen Zirkel unmöglich macht und die Einheit aufhebt. Denn dieser zufolge verhält sich a als dritter zum f, und a als fünfter zu d, wie $\frac{1}{81}$: $\frac{1}{80}$,

c zu his wie $\frac{1}{128}$: $\frac{1}{125}$,
cis zu c wie $\frac{1}{25}$: $\frac{1}{24}$,
c zu h wie $\frac{1}{16}$: $\frac{1}{15}$,
a zu g wie $\frac{1}{10}$: $\frac{1}{9}$,
d zu c wie $\frac{1}{9}$: $\frac{1}{8}$ u. s. f.

wo sohin nicht 12, sondern gleichsam unendlich viele Elementartöne erscheinen, die sich zu keinem geschlossenen Zirkel eignen, ohne Verstoß gegen die Einheit.*)

---

*) Daß zwischen cis und des, dis und es, fis und ges u. s. f. kein reeler Unterschied in dem dermaligen Stande der Musik mehr obwalte, und wie diese höhere Einheit hergestellt worden sei, wurde oben §. 8 gezeigt, mithin sind auch alle mühsamen Berechnungen und Folgerungen aus den mathematischen Schwingungsverhältnissen vergeblich und führen nothwendig auf einseitige und auch ganz falsche Schlüsse, da selbe schon mit dem musikalischen — durch das in jedem musikalischen Ohre liegende Naturgesetz realisirten Zirkel der 12 Tonreiche in offenbarem Contraste stehen, um so mehr mit den mannigfaltigen auf diesem Grunde aufgebauten Harmonien und den übrigen Tonverhältnissen. Wollte man annehmen, das Verhältniß und die Analogie der Tonwelt mit den mathematischen Schwingungszahlen der Töne habe objektive Vollgültigkeit, und es herrsche nur in der subjektiven Auffassung des Tonorganes ein Mangel, so würden und müßten die schönsten und befriedigendsten Ton- und Harmonienverbindungen wegbleiben, sie wären absolute Mißverhältnisse, ja alle Werke und Schöpfungen der ersten Meister müßten als verkrüppelte Mißgeburten angesehen werden, da alle auf die Gesetze des musikalischen Zirkels gegründet sind, und der schönste Theil der musikalischen Aesthetik fiele zusammen. Da nun das Gesetz der Einheit nie weichen kann, weil es das erste und ganz absolute Gesetz der Tonkunst ist, dieses aber bei der Berücksichtigung der mathematischen Schwingungsverhältnisse ohne den wesentlichsten Nachtheil der Tonkunst nicht bestehen kann, da überdieß die erhabenen in der Tonwelt überhaupt und im musikalischen Zirkel insbesondere enthaltenen Sinnbilder auf ein höheres als blos mathematisches System hinweisen, so kann die angeführte Hypothese unmöglich bestehen. Wenn

18. Die Dur- und Mollskala hat ein engeres — nur aus sieben Elementar-Tönen bestehendes Feld, welche zu einander nicht in durchaus gleichem sondern in einem von dem Schöpfer bestimmten Wechselverhältnisse von ganzen und halben Tönen stehen, so daß in jeder Dur- und Molltonleiter fünf ganze und zwei halbe Töne vorkommen; in jener — der Durtonleiter trifft es (wie schon oben gezeigt wurde) die halben Töne vom dritten zum vierten und vom siebenten zum achten (oder ersten einer höher aufsteigenden Tonleiter); in dieser, der Molltonleiter nämlich — in ihrer natürlichen (absteigenden) Form vom zweiten zum dritten und vom vierten zum fünften (in ihrer aufsteigenden Form aber vom siebenten zum achten vide §. 16).

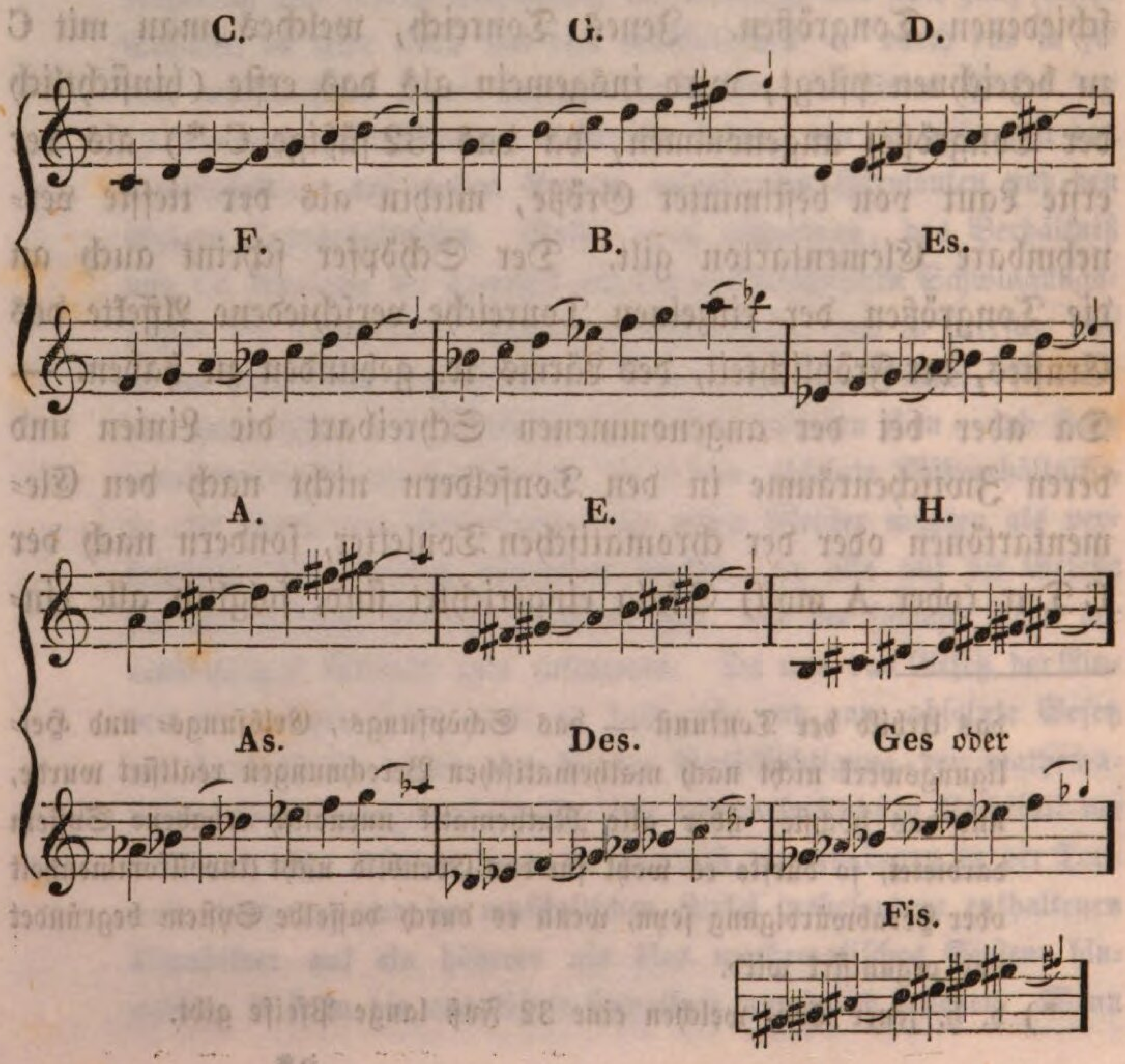
19. Da zwischen allen zwölf Elementartönen das gleiche Verhältniß eines halben Tones statt findet, so kann die Dur- und Molltonleiter auf jedem dieser Elementartöne aufgesetzt werden, und so ergeben sich dann zwölf relativ verschiedene Dur- und Moll-Tonfelder und bilden eben so viele Tonreiche in verschiedenen Tongrößen. Jenes Tonreich, welches man mit C zu bezeichnen pflegt, wird insgemein als das erste (hinsichtlich der Tongröße) angenommen, da das 32 füßige C *) als der erste Laut von bestimmter Größe, mithin als der tiefste vernehmbare Elementarton gilt. Der Schöpfer scheint auch an die Tongrößen der einzelnen Tonreiche verschiedene Affekte des Ernstes, der Fröhlichkeit, des Lärms ꝛc. gebunden zu haben. — Da aber bei der angenommenen Schreibart die Linien und deren Zwischenräume in den Tonfeldern nicht nach den Elementartönen oder der chromatischen Tonleiter, sondern nach der C Dur (oder A moll) Skala eingerichtet sind, folglich alle ein-

das Urbild der Tonkunst — das Schöpfungs-, Erlösungs- und Heiligungswerk nicht nach mathematischen Berechnungen realisirt wurde, und das höchste, über alle Mathematik unendlich erhabene System darbietet, so dürfte es wohl für das Ebenbild nicht Unvollkommenheit oder Herabwürdigung seyn, wenn es durch dasselbe System begründet und organisirt wird.

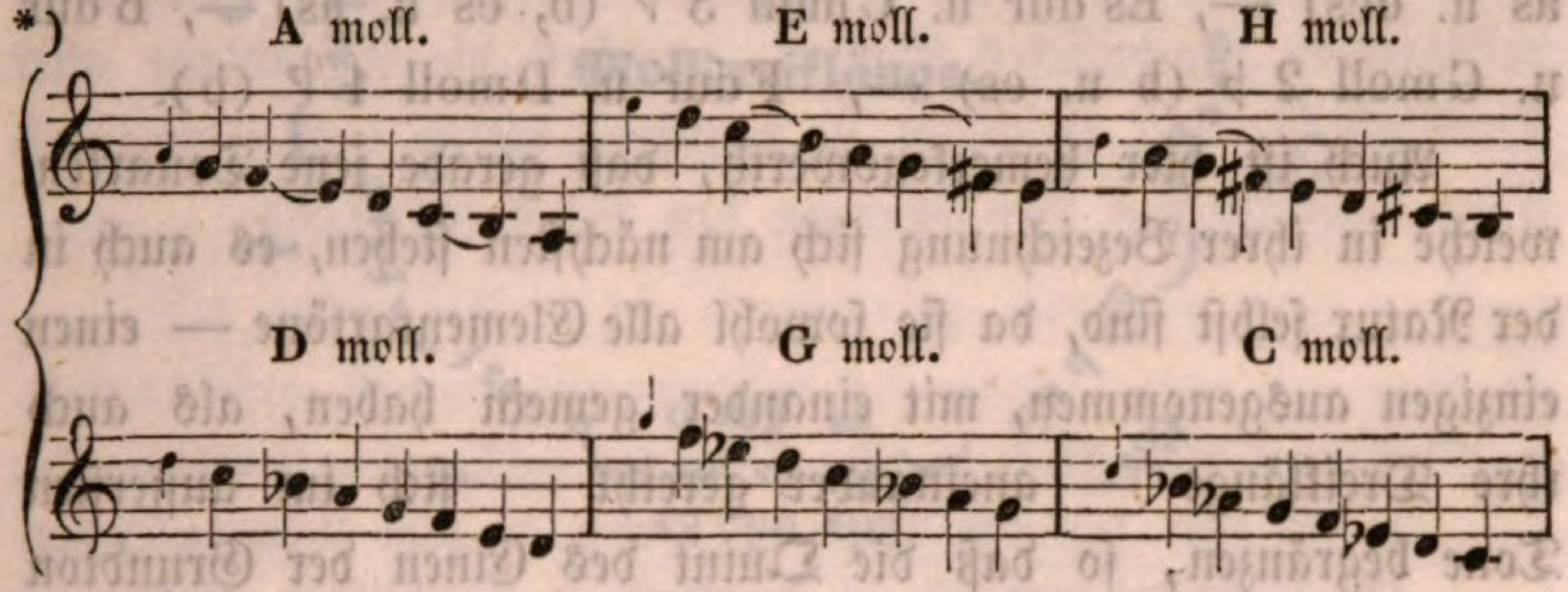
*) d. h. jener Ton, welchen eine 32 Fuß lange Pfeife gibt.

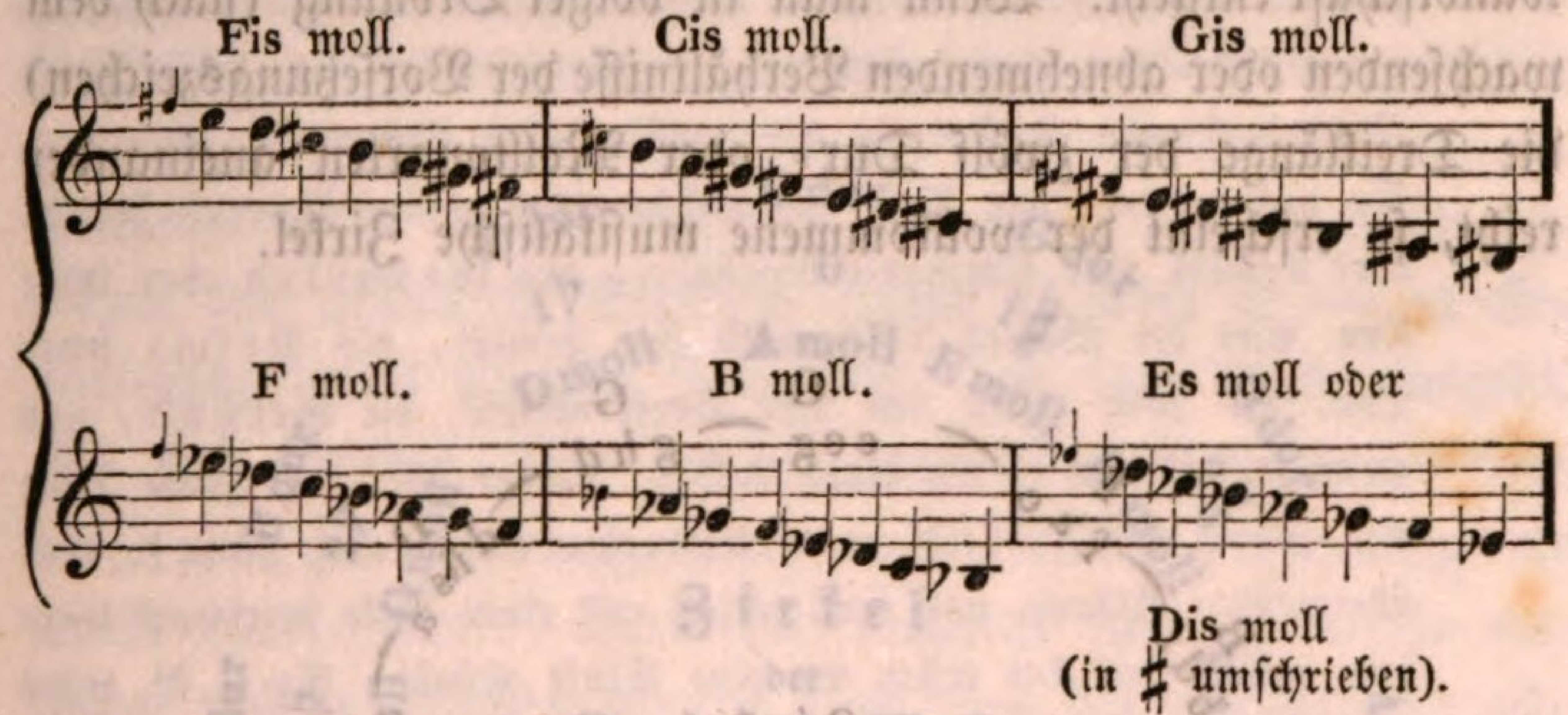
zelnen Linien und Zwischenräume um einen ganzen Ton, und nur jene von e zu f, und h zu c um einen halben Ton abstehen, alle übrigen in dieser Skala nicht enthaltenen Elementartöne aber durch Erhöhung dieser Noten (pr ♯) oder Erniedrigung (pr ♭) bezeichnet werden müssen: so erklärt es sich hieraus, daß zur schriftlichen Bildung aller Tonleitern und Tonreiche — außer C Dur und A moll — solche Zeichen (♯ oder ♭) angewendet werden, und da diese die natürliche Skala und die wesentlichen Bestandtheile jedes Tonreiches bezeichnen, so werden sie im Anfange jedes Stückes ausgesetzt und sind gleichsam das Reichswappen der Tonart, woran man schon beim ersten Anblick das bestimmte Tonreich erkennt, und auch die nähere oder entferntere Verwandtschaft der verschiedenen Tonreiche bildlich dargestellt schauen kann.

Hier folgen die sieben Elementartöne der zwölf Durtonarten in ihrer Bezeichnung nach dem Verhältnisse ihres Zuwachses der Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen geordnet:



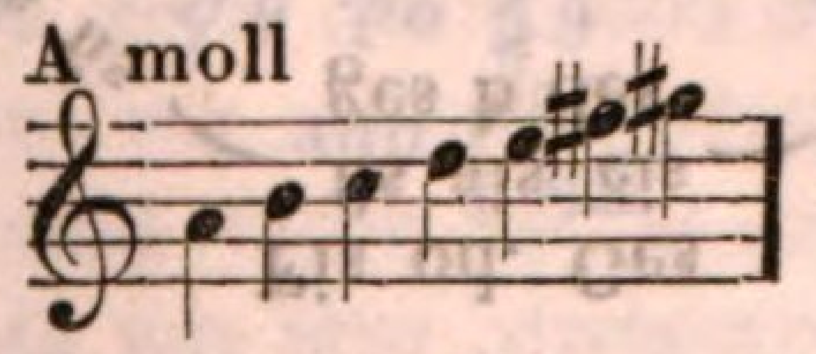
In diesen Durskalen sind die zwölf Mollskalen schon enthalten, und fangen nur um zwei Stuffen tiefer an, so daß die natürliche Tonleiter von A moll in jener von C dur, von E moll in jener von G dur, von H moll in der von D dur u. s. w. einbegriffen sind, man vergleiche nur die folgenden Elementartöne der Mollskalen, wie sie das Naturgesetz fordert, mit jenen der eben angeführten Durskalen:

*)




Aus dieser Zusammenstellung der Tonleitern ist ersichtlich, daß C dur und A moll kein Vorsetzungszeichen haben, G dur

---

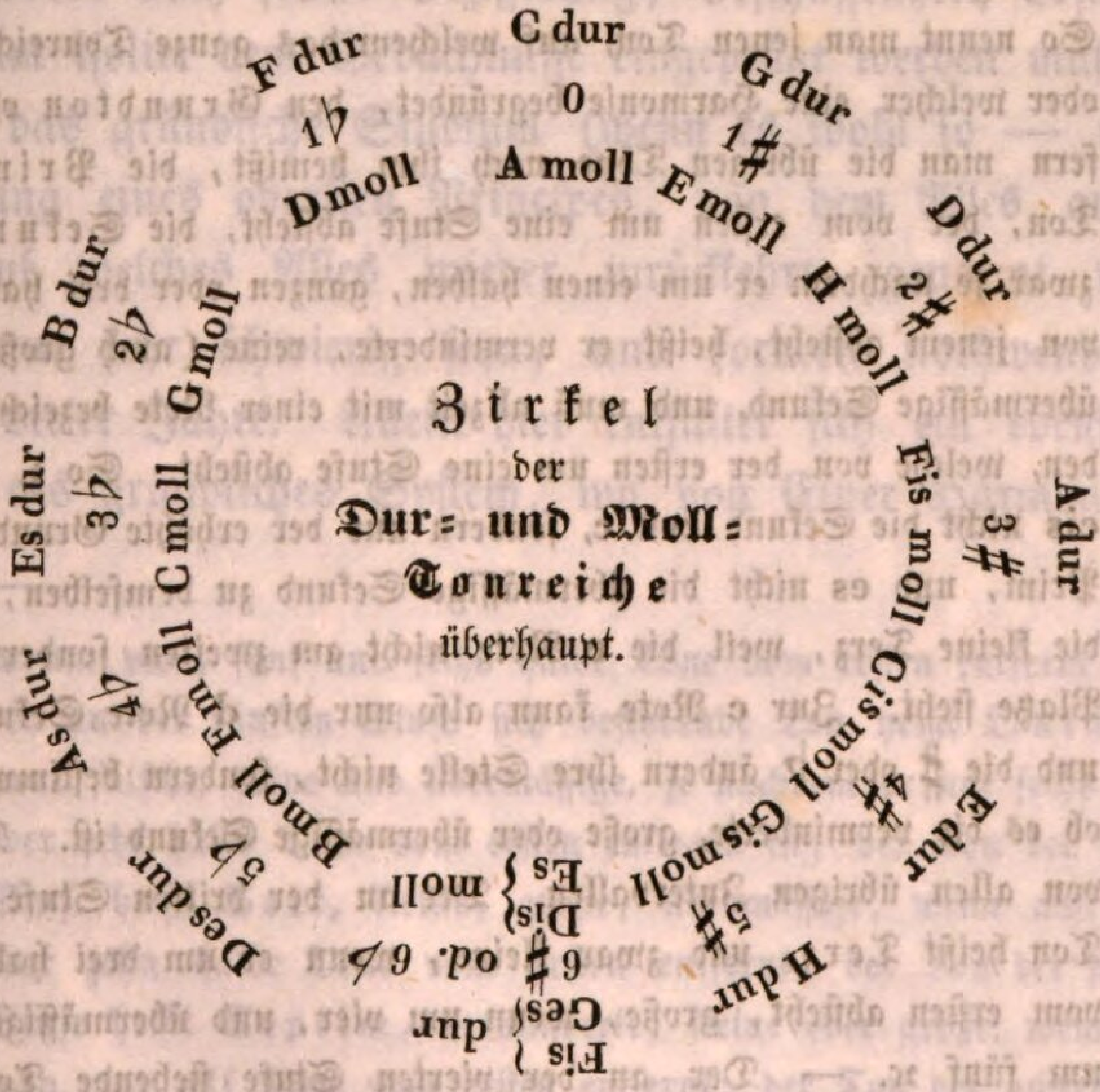
*) Diese Skalen sind in absteigender Form geschrieben, weil sie nur in dieser Form die Elementartöne enthalten, in aufsteigender Form aber zwei leiterfremde Töne vorkommen, nämlich die große sechste und siebente, z. B. 

wo sie mehr mit A dur, als mit C dur eintrifft, nur die kleine dritte ausgenommen. Vide §. 16.

u. E moll ein ♯ (fis) —, D dur u. H moll 2 ♯ (fis u. cis) —, A dur u. Fis moll 3 ♯ (fis, cis u. gis) —, E dur u. Cis moll 4 ♯ (fis, cis, gis u. dis) —, H dur u. Gis moll 5 ♯ (fis, cis, gis, dis u. ais) —, Fis dur u. Dis moll 6 ♯ (fis, cis, gis, dis, ais u. eis) —, oder was reel genommen Eins ist Ges dur u. Es moll 6 ♭ (b, es, as, des, ges u. ces) —, Des dur u. B moll 5 ♭ (b, es, as, des u. ges) —, As dur u. F moll 4 ♭ (b, es, as u. des) —, Es dur u. C moll 3 ♭ (b, es u. as) —, B dur u. G moll 2 ♭ (b u. es) —, F dur u. D moll 1 ♭ (b).

Auch ist hier bemerkenswerth, daß gerade jene Tonarten, welche in ihrer Bezeichnung sich am nächsten stehen, es auch in der Natur selbst sind, da sie sowohl alle Elementartöne — einen einzigen ausgenommen, mit einander gemein haben, als auch ihre Dreiklänge — aneinander gereiht — sich im äussersten Tone begränzen, so daß die Quint des Einen der Grundton des Andern ist, wodurch dann auch ihre nahe wechselseitige Verwandtschaft entsteht. Wenn man in obiger Ordnung (nach dem wachsenden oder abnehmenden Verhältnisse der Vorsetzungszeichen) die Dreiklänge der zwölf Dur- oder Molltonarten aneinander reiht, so erscheint der vollkommene musikalische Zirkel.

Zirkel
der
Molldreiklänge.
A
ace
E
egh
H
hdfis
Fis
fis a cis
Cis
cis e gis
Gis
gis h dis
Dis od. Es
dis fis ais
es ges b
B
b des f
F
f as c
C
c es g
G
g b d
D
d f a


Zirkel
der
Dur- und Moll-
Tonreiche
überhaupt.
C dur
0
A moll
G dur
1#
E moll
D dur
2#
H moll
A dur
3#
Fis moll
E dur
4#
Cis moll
H dur
5#
Gis moll
Fis
Ges dur
6# od. 6♭
Dis
Es moll
Des dur
5♭
B moll
As dur
4♭
F moll
Es dur
3♭
C moll
B dur
2♭
G moll
F dur
1♭
D moll

Denselben Zirkel bilden auch die Dur- und Mollskalen, so daß jede derselben mit jenen der auf beiden Seiten sie begränzenden Tonreiche sechs Elementartöne gemein, und jede nur einen einzigen eigenen charakteristischen Ton hat, der ihr Tonreich vor allen andern unterscheidet, und eben dieser Ton ist es, der ein eigenes Vorsetzungszeichen fordert und so das Tonreichswappen hauptsächlich bildet. — Der ganze Zirkel der Tonreiche ist und erscheint nun als ein in allen seinen Theilen gleiches, vollkommen organisirtes Ganzes, welches die Grundlage aller Tonkunst ist, und gleichsam zu unendlich vielen und mannigfaltigen musikalischen Schöpfungen den Stoff liefert. *)

---

*) Da auf diese Weise in allen Tonreichen vollkommene Einheit waltet, so daß das, was von Einem gilt, auch in allen Uebrigen geltend ist, so bedient man sich — besonders in theoretischen Werken — außer den Buchstabenbezeichnungen — auch noch anderer allgemeiner aus der schriftlichen Skalenform hergenommener Benennungen, welche die allen Tonreichen gemeinsamen Verhältnisse ausdrücken, und Richtigkeit und Einheit in der musikalischen Schreibart bezwecken. So nennt man jenen Ton, auf welchem das ganze Tonreich beruht, oder welcher eine Harmonie begründet, den Grundton oder insofern man die übrigen Töne nach ihm bemißt, die Prim; jener Ton, der vom ersten um eine Stufe absteht, die Sekund, und zwar je nachdem er um einen halben, ganzen oder drei halbe Töne von jenem absteht, heißt er verminderte, reine (auch große), oder übermässige Sekund, und muß allzeit mit einer Note bezeichnet werden, welche von der ersten um eine Stufe absteht. So z. B. wäre **cis** nicht die Sekund von **c**, sondern nur der erhöhte Grundton oder Prim, und **es** nicht die übermässige Sekund zu demselben, sondern die kleine Terz, weil die **e** Note nicht am zweiten sondern dritten Platze steht. Zur **c** Note kann also nur die **d** Note Sekund seyn, und die ♯ oder ♭ ändern ihre Stelle nicht, sondern bestimmen nur, ob es die verminderte, große oder übermässige Sekund ist. Dieß gilt von allen übrigen Intervallen. Der an der dritten Stufe stehende Ton heißt Terz, und zwar kleine, wenn er um drei halbe Töne vom ersten absteht, große, wenn um vier, und übermässige, wenn um fünf ꝛc. — Der an der vierten Stufe stehende Ton heißt Quart, und zwar verminderte, reine oder übermässige, je nachdem

20. Die bisher angestellten analogischen Betrachtungen weisen nicht nur auf die hehre Würde und Bestimmung der Tonkunst, und gewähren dem nach den ersten Gründen der Dinge forschenden Metaphysiker reichlichen und interessanten Stoff zu seinen tiefen Erwägungen, sondern es entwickelt sich hieraus auch ein höchst einfaches und sicheres — weil in der Natur der Sache selbst gegründetes System zum praktischen Studium der Tonkunst, das jedem Musiker überhaupt, und dem Kompositeur insbesondere große Erleichterung und bei den schwierigsten Kompositionen einen sichern Leitfaden gewähren dürfte.

Da man bisher die Harmonien entweder nach den mathematischen Schwingungszahlen behandelte, oder gar nach ihrer zufälligen Bezifferung ordnete, oder auch nach andern nicht auslangenden Eintheilungsgründen klassifizirte, wo oft die verschiedenartigsten Harmonien unter dieselbe Categorie zu stehen kamen, und daher dieselben weder gehörig subordinirt noch koordinirt erschienen, mithin bereits jeder der beinahe unzähligen Akkorde nach seiner Bezifferung, Beschaffenheit, Lösung ꝛc. gleichsam isolirt dem Gedächtnisse eingeprägt werden mußte: so konnte das gründliche Studium (wenn es wohl so — in Ermanglung eines obersten Principes, von dem Alles ausgeht, und auf welches Alles wieder zurückkehrt, genannt werden darf) nur sehr schwierig seyn, und forderte nothwendig die Mühe vieler Jahre. Allein hier entfaltet sich ein ebenso einfaches als gründliches System, wo von Einer Harmonie alle

---

er um vier, fünf und sechs halbe Töne vom ersten entfernt ist; — der an der fünften Stufe sich befindende Ton heißt Quint, und zwar falsche, reine und übermässige, je nachdem er um sechs, sieben oder acht halbe Töne vom ersten entlegen ist; der Ton der sechsten Stufe heißt Sext, kleine, große, übermässige, wenn acht, neun oder zehn halbe Töne vom ersten entfernt; der Ton der siebenten Stufe heißt Septim, verminderte, kleine oder große, wenn neun, zehn oder eilf Töne vom ersten entfernt; der Ton der achten Stufe Oktav u. s. w.

übrigen in gerader Linie ausgehen, wie die Radien vom Centrum, und wohin dann Alle wieder zurückkehren — alle in gehöriger Subordination und Coordination erscheinen, und da die Abgeleiteten die wesentlichen Eigenschaften ihrer Stammakkorde beibehalten, so kennt man nach gründlicher Erkenntniß dieser, auch schon die wesentlichen Eigenschaften jener; auf diese Art werden unzählige Regeln erspart, man weiß jedem Akkorde seinen gehörigen Platz anzuweisen, man kennt ihn nicht bloß in seiner Bezifferung, sondern auch in seiner Wesenheit, nicht nur seine Schaale, sondern auch seinen Kern, und erhält auch in der Art seiner Herleitung die einfachsten und sichersten Regeln, wie er geschrieben werden muß *).

---

*) Die Mehrzahl der musikalischen Theoretiker, sogar Mozart, Haydn, Bethoven, Türk, Albrechtsberger und viele Andere, bauen ihr System auf die zufällige partituristische Bezifferung, wodurch sie freilich auch nur Aggregate der in der Natur der Sache ungleichartigsten Harmonien erhielten. Es ergaben sich so recht bunte Zusammenstellungen, nicht viel anders, als wenn man den römischen Landpfleger Pontius Pilatus in die Categorie der Apostel setzen würde, aus dem Grunde, weil sein Name mit dem Buchstaben P beginnt, wie jener der Apostel Petrus und Paulus; oder wenn ein Historiker den Noe und Napoleon (weil der Name des erstern im letztern enthalten ist) zusammen stellen würde. — Einige tiefere Forscher, wie z. B. Abbé Vogler gründen ihr System größtentheils auf die Analogie der Musik mit der Mathematik; allein das Substrat dieses Systemes selbst wäre erst zu beweisen gewesen, und wenn diese Analogie in einem oder andern Theile der Musik sich bewährt, so steht sie doch gerade in den wesentlichsten Beziehungen mit selber in offenbarem Widerspruche; zudem, bestände diese Analogie auch wirklich in ihrer ganzen Consequenz, so würde sie dennoch wenig beweisen, da kein aus der Analogie geführter Beweis vollgültig ist: die Analogie erklärt nur, und weist auf die Aehnlichkeitsverhältnisse zweier Dinge, ist aber nie ein vollständiger Beweis. Wir nehmen auch aus unserer Analogie nicht die Beweise, sondern erklären nur damit die aus dem Naturgesetze erwiesenen und von ihm postulirten Erscheinungen und Geheimnisse in der Tonwelt. — Andere leiten Alles von zwei ersten oder obersten Harmonien ab; al-

21. Um ein gründliches System zu erhalten, muß man, wie aus der Natur der Sache hervorgeht, jene ersten, unveränderlichen, von Ort und Zeit und Zahl unabhängigen Gesetze und Normen, welche der Schöpfer in die Tonwelt und in das Organ derselben — das menschliche Ohr legte, und unumstößliche — allzeit geltende Naturgesetze sind, aufsuchen, und nach dem Gesetze der Alles ordnenden Einheit darstellen. Ja eigentlich zu reden, ist hier kein System erst zu verfertigen, sondern nur jenes System aufzusuchen und darzustellen, welches der Schöpfer Selbst in die Tonwelt legte.

Die Grundgesetze, auf welchen die ganze Tonkunst beruht, sind nicht menschliche Erfindung (nur die nach diesen Gesetzen verfertigten Werke sind Produkte des menschlichen Genie's); denn wären sie bloßes Menschenwerk, so könnten die

---

lein die erste und oberste Harmonie hat keine ober und keine neben sich, sondern alle unter sich, sonst ist sie nicht die erste oder oberste; überhaupt ist jedes System, das von zwei Mittelpunkten die Radien herleitet, ein Unding. Der gelehrte Professor Reicha von Paris, der eines der größten theoretischen Werke schrieb, woran er, wie man sagt, 30 volle Jahre arbeitete (seine frühere Ausbildung abgerechnet) hat seine Klassifizirung der Harmonien auf die Zahl dreizehn gegründet; das Einfache und Logische des auf diese dreizehnzentrige Einheit gegründeten Systemes bedarf keiner Erörterung. Ein anderer französischer Auktor, dessen Werk zum Vorlesebuch im Conservatorium zu Paris in letzter Zeit erhoben wurde, leitet Alles vom sogenannten großen Nonakkord ab, der in der ganzen Tonkunst nur als Hilfsharmonie vorkömmt, und in allen seinen Beziehungen nie in sich ruht, sondern allzeit weiter strebt, bis er in seiner Urharmonie Ruhe findet, auch nie als Zweckharmonie behandelt wird. Ihn veranlaßte die Form dazu, da es gerade eintrifft, daß dieser Akkord das Bild des Dur-, Moll- und verminderten Dreiklanges enthält. Allein ein gründliches System muß einen reelen Grund haben, da doch dieser Nonakkord seinem reelen Werthe nach keine Selbstständigkeit hat, und ein vom Urdreiklange im zweiten Gliede abgeleiteter Akkord ist; ein von einem Abgeleiteten abgeleiteter Akkord kann ja doch nie der Ur-Stammakkord seyn, von dem alles Uebrige abgeleitet wird! —

Menschen — als ihre Schöpfer und Herrn, dieselben ändern, ja auch ganz aufheben; nun aber können alle Menschen insgesammt nicht machen, daß z. B. eine Hilfsharmonie Zweckharmonie werde, daß die dissonirenden Harmonien consonirend klingen, ja nicht einmal einen einzigen Ton vermögen sie in einer Harmonie oder in der Skala ꝛc. von seinem Platze zu verschieben, ohne daß die Tonkunst dadurch beeinträchtiget würde; auch Zeit und Ort ändern diese Grundgesetze nicht: eine Harmonie, die in Europa consonirend ist, muß es auch in Amerika und Australien seyn; der Dreiklang tönte vor Jahrhunderten, wie jetzt, und wird und muß nach Jahrhunderten noch Zweckharmonie seyn, wie er es jetzt ist: folglich sind diese dem Wohl- und Uebelklange und den übrigen Tonverbindungen zu Grunde liegende Gesetze weder Menschenwerk oder willkührliche Annahme, noch dem Wechsel der Zeit und des Ortes unterworfen, sie sind allzeit dieselben — sind unveränderliches Naturgesetz. Auch die größten Meister sind nicht Schöpfer dieser Gesetze, sondern nur genaue Befolger derselben, da sie diese bei ihrer guten Anlage und künstlichen Bildung am deutlichsten vernahmen, und am vollkommensten realisirten.

22. Obwohl diese unveränderlichen Normen in jedem für die Tonkunst empfänglichen Ohre liegen und bei Allen dieselben sind, was die wunderbare Uebereinstimmung der praktischen Werke aller großen Tonkünstler beweist, so ist doch die von Erziehung, Temperament und künstlicher Ausbildung abhängende Applikation derselben (besonders in mehr zufälligen Rücksichten) bei Verschiedenen verschieden. Und da man besonders bei den theoretischen Werken sich mehr von einer einseitigen musikalischen Scholastik, als von jenen Allen vorleuchtenden Normen und im Ohre liegenden Gesetzen leiten ließ, ja diesen, wie überhaupt der Aesthetik kaum eine negative Stimme gestattete: so konnten diese Theorien auch nur einseitig, verschieden, und öfters große Widersprüche enthaltend ausfallen. Um so mehr ist aber, bei so vieler theoretischer Verschiedenheit und den sich oft ganz widersprechenden Ansichten selbst der

größten Meister — die in allem Wesentlichen vollkommene Uebereinstimmung der praktischen Kunstwerke zu bewundern, wo in Allen ein und derselbe Geist weht, und Alle unverkennbar von denselben Gesetzen geleitet wurden, ohne sich derselben bewußt zu seyn; ein Beweis, wie kräftig die Wirkung dieser unveränderlichen Normen im menschlichen Tonorgane ist.

Besondere Abhandlung.

Entwicklung des neuen Systems.

23. Die mannigfaltigsten Töne — nach den vom Schöpfer in die Tonwelt gelegten Normen — zur Einheit der Harmonie und Melodie zu verbinden ist die Hauptaufgabe — das oberste Princip der Tonkunst. — Mannigfaltigkeit und Einheit bilden das Wesen der Musik. Die mannigfaltigen — quantitativ, qualitativ und relativ verschiedene Töne sind die Materialien der Tonkunst — ihr Körper; die Einigung derselben nach den Naturgesetzen ist ihre Seele: hieraus entsteht dann jene große Harmonie der mannigfaltigen Harmonien und Melodien in ihren verschiedenen nächsten Beziehungen unter sich, und in ihren letzten Beziehungen zu ihrem Endzweck.

24. Nach diesem Prinzipe zerfällt die gründliche Lehre der Tonkunst (oder Tonwissenschaft) in zwei Haupttheile, wovon der erste die umfassende Kenntniß der musikalischen Materialien, der zweite die zweckmäßige Bearbeitung derselben bezweckt. Jener betrachtet die Töne an und für sich, und erforscht ihre Natur und verschiedenen Eigenschaften und heißt insofern glatthin Tonlehre; dieser behandelt die gesetzmäßige Verbindung der Töne zu ihren nächsten und letzten Zwecken, und heißt

Tonverbindungslehre. Und da die Töne in gleichzeitige oder aufeinanderfolgende Verbindung kommen können, so erhält dieser zweite Theil zwei Unterabtheilungen, wovon die erste die gesetzmäßige Verbindung gleichzeitiger Töne behandelt und daher Harmonielehre heißt, die zweite aber die regelmäßige Verbindung aufeinanderfolgender Töne lehrt, und daher Melodielehre genannt wird.

25. Im ganzen Verfolge dieses Systemes werden besonders die praktischen Werke der großen Meister berücksichtiget, da bei ihnen der musikalische Sinn am meisten sich entwickelte, und die unveränderlichen Naturgesetze der Tonkunst am deutlichsten sich kund geben, obwohl dieselben in jedem für Musik empfänglichen Ohre liegen, aber wegen größerer oder kleinerer Entwicklung oder Bildung des Tonsinnes sich nicht bei Allen in gleicher Kraft äußern. Die Beweise und Belege werden also im Verlaufe dieser Abhandlung entweder aus der Natur der Sache (aus dem obersten — von selbst einleuchtenden Grundgesetze der Mannigfaltigkeit und Einheit) oder aus dem innersten Musikgefühle jedes einzelnen, und aus der Zusammenstimmung aller ächten Musiker genommen, in welchen man jene — Allen vorleuchtenden, unveränderlichen Normen in pünktlicher und einhelliger Befolgung und Anwendung schauen kann. Und dieß sind die Organe, wo man jene im obersten Principe angedeuteten ewigen Gesetze und Normen wie in einem klaren Spiegel schauen kann.

Erster Theil.

Tonlehre.

Von der Natur und den verschiedenen Eigenschaften der Töne an sich betrachtet.

26. Ton ist „ein Laut von bestimmter Größe." Ein Laut ist Alles, was der Gehörssinn wahrnimmt; ein Ton aber nur ein solcher Laut, der sich genau abmessen und mit einem andern vergleichen läßt, oder was Eins ist, ein Laut von bestimmtem Einheitsausdrucke — tauglich zur Realisirung harmonischer Vielheit.*)

27. Wie an jedem Gegenstande, so sind auch am Tone mannigfaltige Eigenschaften, die seine Gestalt bilden, zu unterscheiden, und lassen sich alle auf seine Quantität, Qualität und Relation zurückführen.

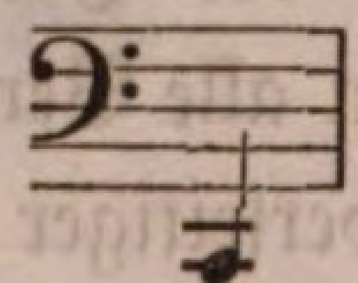
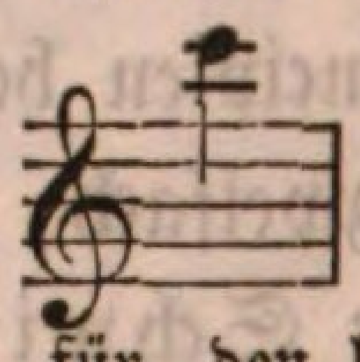
28. Die Quantität (Größe) des Tones ist entweder intensiv oder extensiv; vermöge der Intensität ist er schwach oder stark (hieher gehören alle Verhältnisse des forte, piano, crescendo etc.), und in beiderseitiger Hinsicht entweder nur von einem, oder zugleich von mehrern tönenden Principien hervorgebracht; — seine Extensität (Ausdehnung) ist zweifach, sowohl nach der Zeit, als nach dem Raume oder Schwingungszahlenverhältnisse. In ersterer Hinsicht ist er lang oder kurz (und hieher gehören die Eintheilungen in ganze, halbe, Viertel-, Achtel-, Sechzehntel-, Zwei-

*) Die Abhandlung über die Entstehung eines Tones gehört in die Physik.

unddreißigstel-Noten, Triolen, Sextolen u. s. f. und ihre Pausen; dann auch alle Taktgattungen und Tempos); — in letzterer Hinsicht ist er hoch oder tief*). (Zur Bezeichnung dieses Verhältnisses dienen die Notenfelder mit ihren Schlüsseln).

29. Seiner Qualität nach ist der Ton entweder stet oder ungebrochen tönend, oder gebrochen tönend; im letztern Falle ist er klingend und erscheint so auf Pianoforte's, Guitarren, Harfen, Pauken ꝛc., wo der erste Moment des Anspielens eines Tones um Vieles stärker ist, als die folgenden Momente, und der Ton so gleichsam gebrochen scheint; — im erstern Falle ist er entweder singend oder pfeifend; zur singenden Gattung gehören die durch die menschliche ꝛc. Stimme und durch Friktion (z. B. bei den Violinen, Terpodion's ꝛc.) erzeugten Töne; die pfeifende Gattung begreift alle auf Blasinstrumenten, Orgeln ꝛc. hervorgebrachten Töne in sich, und ist wieder flötend oder schmetternd. In jeder dieser verschiedenen Gattungen kann der Ton wieder glatt (sanft, rein) oder rauh, rund oder spitzig seyn. Ueberdieß schließt jede Gattung so viele qualitative Abstufungen in sich, die ins Unendliche gehen. Z. B. Bloß bei der singenden Gattung erscheint derselbe Ton, wenn er von tausend verschiedenen Menschen-

---

*) Obwohl es gleichsam unendlich viele Töne gibt, so nimmt man doch das zweiunddreißigfüssige C (welches um zwei Oktaven tiefer ist, als das folgende  und in einer Sekunde zweiunddreißig Schwingungen macht) als den tiefsten Ton an; eben so hält man das um drei Oktaven höhere C, als das folgende  ist, das in einer Sekunde 16,384 Schwingungen macht, für den höchsten dem menschlichen Ohre vernehmbaren Ton. Deßungeachtet dürfte es noch tiefere und höhere Töne geben, jedoch bedarf ihrer die Tonkunst nicht, welche von den innerhalb dieser Sphäre liegenden zahllosen Tönen nur wenige — durch das Naturgesetz Bestimmte aushebt, wie oben gezeigt ward.

stimmen einzeln angesungen wird, in tausendfach verschiedener qualitativer Form; und von zwei, drei, vier, zehn, zwanzig ꝛc. angesungen wieder anders, und nach Verschiedenheit der Stimmen bei gleicher Anzahl abermal verschieden u. s. f. Die Qualität des Tones entsteht hauptsächlich von der Struktur (Form) des tönenden Körpers sowohl, als von der Art der Reizung desselben. Auch dürfte das Materielle des tönenden oder zur Erzeugung des Tones mitwirkenden Körpers hiebei größern Antheil haben, als man gewöhnlich dafür hält, ja sogar die Rangordnung der Naturreiche scheint einen bedeutenden Einfluß — wenigstens in vielen Beziehungen — auszuüben. Daß einmal die durch die Menschenstimme hervorgebrachten Töne — bei gehöriger Vollkommenheit — die edelsten sind, ist außer allem Zweifel. Daß es aber auch bei andern tönenden oder zur Hervorbringung des Tones mitwirkenden Körpern nicht wenig darauf ankomme, welchem Naturreiche sie angehören, läßt sich leicht beobachten. So ergibt sich ein großer qualitativer Unterschied der Töne, je nachdem die sie hervorbringenden Instrumente aus dem Thierreiche, Pflanzenreiche oder Mineralreiche ganz oder zum Theile genommen sind, und auch der Eindruck, den sie auf das menschliche Gefühl machen, scheint sich in der Regel nach dieser Rangordnung zu richten. Man vergleiche nur die Töne von Darmsaiten z. B. an einer Harfe, Guitarre mit jenen der Stahl- oder Messingsaiten z. B. an einer Cither. (Hier ist auch wohl zu bedenken, daß der angenehme und sanfte Ton der Pianofortes nur durch die Belederung der Hämmer, welche den Saiten den Ton entlocken, hervorgebracht wird, ohne welche die Lieblichkeit beinahe ganz verloren geht.) So sprechen auch in der Regel die Instrumente aus dem Pflanzenreiche das menschliche Herz mehr an, als die aus dem Mineralreiche. Zu jenen gehören alle Blasinstrumente von Holz (Flöten, Klarinetten, Fagotte) und die hölzernen Orgelpfeifen, die, wenn sie vollkommen gebaut sind, einen lieblichern Ton geben, als die Zinnpfeifen, obwohl bei diesen der Ton solider ist, wegen Festigkeit des

Körpers. Zu diesen gehören alle Messinginstrumente, Zinnpfeifen, Glocken und Saitenspiele dieser Art. Es ist zwar wahr, daß manche Messinginstrumente nicht bloß einen festern, sondern auch einen lieblichern Ton geben als Holzinstrumente, z. B. die Flügelhorn, Maschintrompeten ꝛc.; jedoch ist hier noch nicht entschieden, welchen Antheil hiebei der Mensch habe, welcher den Ton gleichsam hineinbläst; wäre wirklich die Schönheit des Tones größtentheils nur im Instrumente, wie könnte ein solcher Unterschied stattfinden, je nachdem Verschiedene in selbes hineinblasen, und der Eine einen höchst lieblichen, der Andere einen sehr rauhen Ton hervorbringt? Hätte überdieß der Mensch nicht einen bedeutenden Antheil, so könnte es unmöglich so schwierig seyn, diese Instrumente in einer Orgel anzubringen, was bisher noch nie vollkommen zu Stande gebracht werden konnte. Ja selbst eine Orgelpfeife tönt ganz anders, wenn sie ein Mensch anbläst, als in der Orgel selbst, wo sie der künstlich erzeugte Hauch zum tönen bringt. —

30. In relativer Hinsicht stehen die Töne in verschiedenen Verhältnissen zu einander, und zum menschlichen Individuum. Hinsichtlich der Relation der Töne unter sich können die unendlich vielen Beziehungen unter folgende Hauptverhältnisse gebracht werden. Alle Töne stehen entweder in dem Verhältnisse der Eintönigkeit oder Mehrtönigkeit. In jenem Verhältnisse des Einheitslautes steht jeder Ton mit seinen Oktaven (abwärts und aufwärts), mit welchen er alle seine wesentlichen Eigenschaften gemein hat, so daß alle als ein und derselbe Ton klingen, nur in vergrößerter oder verjüngter Gestalt; alle übrigen Töne stehen im Verhältnisse des Mehrlautes, und eignen sich entweder zum harmonischen oder zum melodischen Mehrlautsverhältnisse; jenes (das harmonische) ist wieder konsonirend oder dissonirend; dieses (das melodische) begreift entweder das weitere Tonfeld (die chromatische Skala), oder das engere (Dur- und Mollskala).

Hinsichtlich der Relation der Töne zum menschlichen Individuum sind die Töne einzeln oder in ihrer mannigfaltigen harmonischen und melodischen Zusammenstellung entweder gefällig oder nicht gefällig, nach der Verschiedenheit der Gemüthsstimmung, des Alters, Geschlechtes, Temperamentes, Charakters ꝛc. eines Jeden. Jeden sprechen in der Regel jene Töne und Tonverbindungen an, die mit seinem Charakter, Naturelle, Temperamente u. s. w. in einiger Analogie stehen. So ergreift z. B. den Soldaten mehr das Schmettern der Trompete und ein rascher Marsch, das weibliche Gemüth eine liebliche Melodie einer sanften Flöte, oder eine Arie von einer lieblichen Menschenstimme vorgetragen; das Kind findet mehr Behagen an einfachen (aus hohen Tönen bestehenden) und leicht faßlichen melodischen Stückchen, der Mann an ernsten Harmonien; der Sanguiniker an lustigen Galanteriestücken, der Melancholiker an schwerfälligen Akkorden und künstlichen Verbindungen und Durchführungen ꝛc., der Choleriker an feurigen und raschen Compositionen u. s. w. Jeder wünscht in seiner Gemüthsverfassung keine Verstimmung, sondern vielmehr eine höhere Spannung seiner Gefühle.

31. Diese verschiedenen Eigenschaften der Töne, und deren mannigfaltige Kombinationen bieten gleichsam ein unendliches Feld zu musikalischen Schöpfungen dar; jede einzelne Eigenschaft enthält unerschöpfliche Schätze musikalischer Schönheit: der Stufengang vom Pianissimo zum Fortissimo und der zweckmässige Wechsel der innerhalb dieser Sphäre eingeschlossenen einzelnen Verhältnisse der intensiven Tongrößen; — die sinnreiche Mischung der Zeitverhältnisse zwischen langen und kurzen Tönen, wo Alle in der vollkommensten mathematischen Genauigkeit bei der Abtheilung in ganze, halbe, Viertel-, Achtel-, Sechszehntel-, Zweiunddreißigstel-, Vierundsechzigstel- ꝛc. Noten und Pausen geordnet erscheinen, — die verschiedenen Taktarten, wo jede wieder ganz eigene Ausdrücke enthält, und die Tempo's; — dann die reichhaltige Variation hoher und tiefer Töne, die bald in dieser, bald in jener Ordnung und in

tausendfachen Formen auftreten können, und in jeder wieder einen eigenen Sinn geben; — ferners die qualitative Verschiedenheit der Töne, die ins Unendliche geht, und die mannigfaltige Mischung derselben (— der singenden, klingenden, flötenden, schmetternden Gattungen und der in jeder enthaltenen unzähligen Abstufungen ꝛc.); endlich die Fähigkeit eines jeden Tones zur Bildung verschiedener Harmonien und Melodien und deren unzählbaren Combinationen, wobei er Bestandtheil werden und die verschiedensten Rollen spielen kann (wo ein und derselbe Ton bald als Grundton, als Sekund, Terz, Quart, Quint, Sext, Septim, Oktav ꝛc. und in jeder Stufe als klein, groß, vermindert und übermäßig, bald consonirend, bald dissonirend, jetzt als Bestandtheil einer Harmonie; dann wieder als Bestandtheil einer Melodie erscheint) — kurz alle diese Eigenschaften bilden eine ganze Welt voll Mannigfaltigkeit und überflüssige Schätze der reichlichsten Materialien zu den verschiedensten Kunstprodukten des menschlichen Genie's.

Zweiter Theil.

Ton-Verbindungslehre.

Erste Unterabtheilung.

Von der Verbindung gleichzeitiger Töne

oder

Harmonie-Lehre.

I. Von den Harmonien an sich betrachtet.

A. Von den Harmonien überhaupt.

32. Harmonie ist ein zunächst nur für das menschliche Ohr erfaßliches Ganze, das aus dem Zusammenklange mehrerer — in gewissen vom Schöpfer bestimmten gegenseitigen Größenverhältnissen stehenden Tönen erwächst.

33. Die unzähligen Harmonien kann man — ihrem reellen Werthe nach füglich in wesentliche und zufällige theilen. Zu den wesentlichen gehören alle und nur jene, die einen steten reellen Werth oder Gehalt haben. (Solche sind der selbstständige Dreiklang in seinen beiden Grundformen und mit seinen Umwendungen, und die von ihm unmittelbar abstammenden zwei Hilfsakkorde mit den von ihnen abgeleiteten Harmonien, die strenge genommen nur ihre verschiedenen Modifikationen sind — in allen ihren Umwendungen.) Zu den zufälligen gehören alle übrigen Zusammenklänge, die entweder aus und in der Verbindung der wesentlichen Harmonien durch Rück

halt oder Vorausnahme eines oder mehrerer Bestandtheile derselben eine formelle Existenz erhalten, — oder die aus durchgehenden Tönen (der Dur-, Moll- oder chromatischen Skala) gebildet nur einen vorübergehenden — mehr melodischen als harmonischen Werth haben. Im eigentlichen Sinne sind nur die wesentlichen — wahre und eigene Harmonien; denn die zufälligen der ersten Gattung sind nur ein Gemisch zweier wesentlicher Akkorde, die bei Aufhebung des Rückhaltes oder der Vorausnahme in ihrer natürlichen Gestalt dastehen und somit der nur in der Verbindungsform bestehende Akkord verschwindet; — und die der zweiten Gattung haben ohnehin mehr das Wesen und die Gestalt einer mehrfachen Melodie.

Uebrigens kann man die Harmonien nach andern Eintheilungsgründen noch verschieden abtheilen: in Hinsicht ihrer Ableitung — in Stammharmonien, und abgeleitete Harmonien; — hinsichtlich des Wohlklanges in konsonirende und dissonirende;*) in Hinsicht der Entfernung der Bestandtheile derselben in enge und weite (oder zerstreute); hinsichtlich der Vollständigkeit in vollständige, wo alle — und in unvollständige, wo nicht alle zur Harmonie gehörigen Bestandtheile vorhanden sind u. s. w.**)

34. Die eine Harmonie konstituirenden Töne (die man Concinenten nennen könnte — von concinere, zusammen-

---

*) Die dissonirenden Harmonien sind von eigentlichen Mißklängen wohl zu unterscheiden; diese eignen sich zu keinem Harmonieverhältniß, jene hingegen stehen allzeit in einem gewissen — obwohl etwas schwerern und mit einiger vorherrschenden Dissonanz gemischten harmonischen Verhältnisse, und dienen, die vollkommenen Wohlklänge mehr herauszuheben.

**) Bei unvollkommenen Harmonien soll nie ein charakteristischer Ton ausbleiben, wie z. B. beim Dreiklange die Terz ist, weil hiedurch die Harmonie unkenntlich wird; jeden andern Bestandtheil kann das Ohr leichter suppliren, als einen charakteristischen. — In Harmonien von zwei charakteristischen Tönen soll wenigst einer da seyn.

singen) sind theils substratbildende, theils auszeichnende (Characteres); jene bewirken, daß ihrem Zusammenlaut der Gehalt eines Ganzen erwachse, und bilden daher das Substrat der Harmonie; diese hingegen dienen zur Charakeristirung derselben, und bewirken, daß sich Harmonie von Harmonie unterscheide, als Zweck- oder Mittelharmonie erscheine ꝛc. — Zu einer vollständigen Harmonie sind wenigstens drei Concinenten nothwendig — ein Dreiklang; Vier- und Fünfklänge können theils für sich bestehende Ganze, theils eine aus zwei Harmonien zusammengeschobene, theils eine in einem oder mehrern Concinenten verstärkte Harmonie seyn.

B. Von den Harmonien insbesondere.

1. Von den wesentlichen Harmonien.

35. Da nur die wesentlichen Harmonien wahre und eigentliche Harmonien von reellem Bestande sind (§. 33), so fordern diese in der Harmonielehre das Hauptaugenmerk: ja bei gründlicher Erkenntniß dieser kennt man auch schon alle übrigen zufälligen, wie der Verlauf zeigen wird. Um aber die Sache gründlich und anschaulich darzustellen, so sind nun die einzelnen wesentlichen Harmonien in ihrer Natur, Abstammung, Rangordnung, ihren wesentlichen Eigenschaften, Modifikationen und nächsten Bestimmungen aufzuführen.

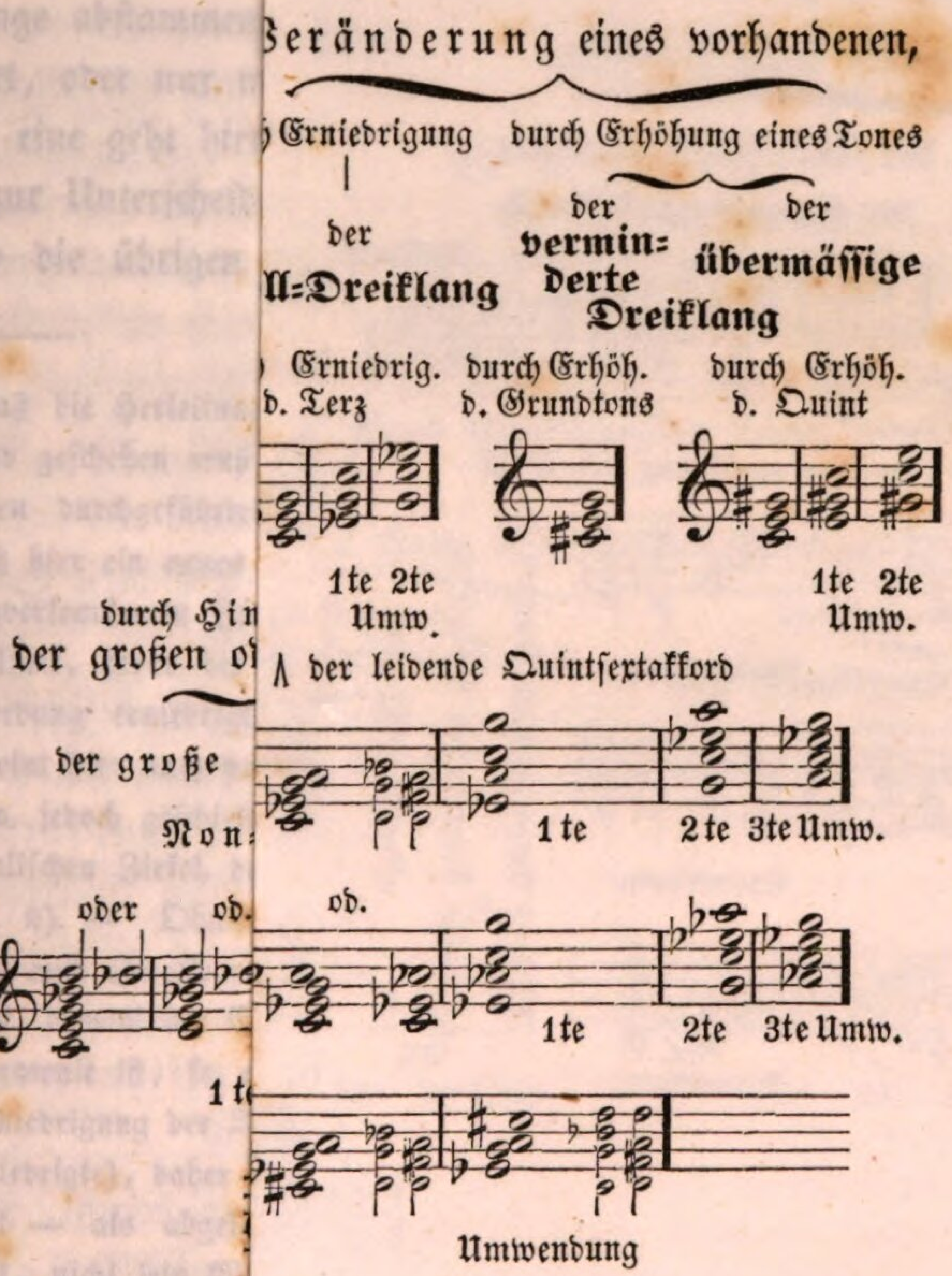
36. Der selbstständige Dreiklang, der schon in jedem vollkommenen Tone in seinen Grundzügen enthalten ist (§. 2) und sich auch im menschlichen Ohre am deutlichsten offenbart, erscheint in dem Reiche der Harmonien als einziger, unabhängiger sich selbst genügender König, und zugleich als Vater aller übrigen Harmonien (der wesentlichen wie der zufälligen) und Melodien, sowie auch als deren einziges letztes Ziel und Ende (§. 2, 3, 4, 5), so daß alle, wie sie von ihm ausgehen, auch zu seinem Dienste und zu seiner Verherrlichung das Ihrige mittelbar oder unmittelbar beitragen, und dann wieder

zu ihm mittelbar oder unmittelbar zurückkehren. — Er besteht aus drei wesentlichen Tönen, Grundton, Terz und reiner Quint, und je nachdem seine Terz groß oder klein ist, heißt er Dur- oder Moll- (Major- oder Minor-) Dreiklang — und ist derselbe Eine Akkord in zwei Gestalten — der triumphirenden und mitleidenden; die eine ist Ausdruck der Majestät, die andere der Erbarmung (§. 7). Weil er die einzige, ganz vollkommene, in sich ruhende Harmonie ist, nennt man ihn auch Perfect-Accord. Ich enthalte mich von weitläufiger Erörterung der Vorzüge und Schönheiten dieser dreieinigen Urharmonie; denn hierüber allein ließen sich ganze Bücher, ja so viele Bücher schreiben, als es musikalische Kompositionen gibt und geben kann, da die Schönheit und Herrlichkeit dieser Harmonie in jeder verschiedenen Komposition wieder auf eine andere Art realisirt erscheint. So viel glaube ich gesagt zu haben, daß jeder musikalische Aesthetiker in seinen Forschungen einen sichern Leitfaden und bedeutende Winke zur Fortsetzung seiner Forschungen erhält. —

37. Daß der Dreiklang in seinen beiden Grundgestalten die einzige selbstständige, in sich ruhende, vollkommene Harmonie, sowie das Ziel und Ende aller übrigen Harmonien und Melodien (für einige auch nächster, für Alle aber letzter Zweck) sei, daß also außer ihr keine Harmonie in sich selbst ruhen könne, sondern alle zu dieser Urharmonie mittelbar oder unmittelbar zurückstreben, dieser daher allein Schlußfähigkeit (d. i. das Vermögen, sich als endlichen Zweck auszudrücken) zukomme, — liegt in jedem menschlichen für Musik empfänglichen Ohre als unveränderliches Naturgesetz, und waltet in allen musikalischen Werken; wir haben daher dafür so viele Beweise, als es Organe der Tonkunst und musikalische Kompositionen gibt.

Daß aber der Dreiklang (besonders in seiner majestätischen Gestalt [nämlich als Dur-Dreiklang]) auch der Ursprung aller übrigen Harmonien ist, soll nun durch ein einfa-

Beilage zu Sei



ches — gleichsam sich selbst entfaltendes System anschaulich werden *).

In der beiliegenden Tabelle sind nun alle wesentlichen Harmonien enthalten; sie erscheinen aber hier nicht in der Ordnung ihrer gewöhnlichen Verbindung, sondern nur in der Ordnung ihrer Entstehung und Abstammung, da wir sie hier nur in sich — in ihrer Elementarform und Natur, nicht in ihrer gesetzmässigen Zusammenstellung betrachten. Uebrigens ist es hier sehr anschaulich, wie alle Harmonien letztlich vom Dreiklange abstammen, und alle sein Bild entweder ganz unverändert, oder nur mit einiger zufälligen Veränderung in sich tragen: eine geht hier gleichsam von der andern heraus, und nimmt zur Unterscheidung nur entweder einen neuen Ton an, während die übrigen Concinenten unverändert bleiben, oder

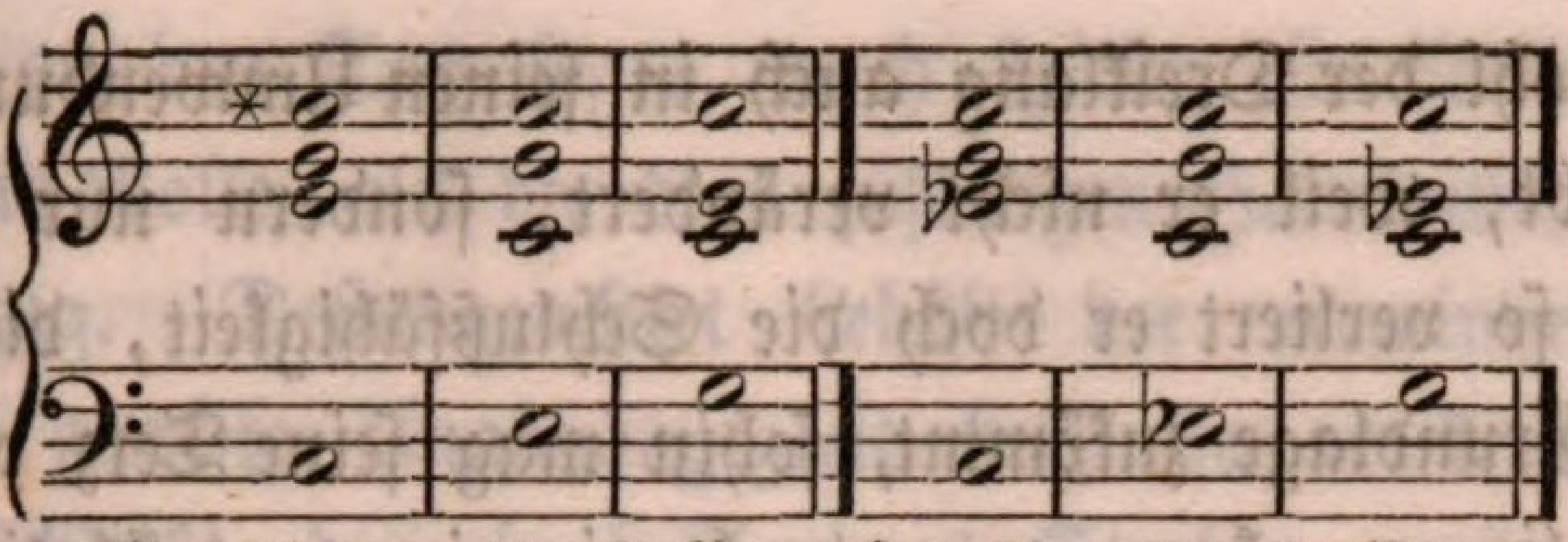
*) Daß die Herleitung der Harmonien vom Durdreiklange geschieht und geschehen muß, wird um so weniger befremden, da hierin die oben durchgeführte Analogie einen neuen Zuwachs erhält, indem sich hier ein neues charakteristisches Bild der schaffenden Gottheit in unverkennbaren Zügen darstellt. Die dreieinige Gottheit schuf die Allheit, bevor die zweite göttliche Person Sich durch die Menschwerdung erniedrigte, jedoch im Voraussehen derselben; ebenso erscheint hier auch nur der Durdreiklang als Stammakkord aller übrigen, jedoch geschieht diese Ableitung schon im Hinblicke auf den musikalischen Zirkel, der durch einigen Austritt der Terz realisirt wurde (§. 9). — Obwohl ferner der Molldreiklang ganz selbstständige, und auch Zweckharmonie ist, wie der Durdreiklang, oder besser gesagt, obwohl der Dreiklang in seinen beiden Gestalten selbstständige Harmonie ist, so entstand doch seine leidende Gestalt erst durch die Erniedrigung der Terz (sowie auch das Wort erst in der Zeit Sich erniedrigte), daher führe ich ihn — zur leichtern praktischen Uebersicht — als abgeleitet an, obwohl diese Ableitung nur seine Gestalt, nicht sein Wesen betrifft (sonst hörte er auf selbstständig zu seyn). — Da durch ihn der zweite Hilfsakkord, so oft er in seinem Gefolge erscheint, auch leidend wird, so setze ich denselben in dieser leidenden Form als Abkömmling von ihm an, obwohl er reell genommen derselbe Akkord bleibt und er nur die Form vom Molldreiklange annimmt.

bloß ein Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen in einem ihrer Bestandtheile. Auch zeigt sich hier schon, und wird sich bald noch deutlicher zeigen, wenn wir die Natur und wesentlichen Eigenschaften dieser einzelnen Harmonien betrachten, daß es im Grunde nur drei wesentliche Harmonien gibt, nämlich a) die selbstständige Urharmonie in ihren beiden Grundformen, mit ihren Umwendungen und zufälligen Modifikationen; b) die erste von jener unmittelbar abstammende Hilfsharmonie mit ihren Umwendungen, Modifikationen und deren Umwendungen (denn auch der große und kleine Nonakkord, der verminderte Sept- und übermäßige Quartsextakkord sind nur Modifikationen der ersten Hilfsharmonie, da sie in ihrem ganzen Wesen und ihrer Form überhaupt, und in den einzelnen Bestandtheilen insbesondere alle wesentlichen Eigenschaften mit jener gemein haben, wie wir bald sehen werden); c) endlich die zweite Hilfsharmonie — ebenfalls in unmittelbarer Abstammung von der Urharmonie — in ihrer zweifachen Gestalt, jede mit ihren Modifikationen und Umwendungen.

Es fordert nun die Ordnung, daß wir diese Harmonien in ihrer Natur, ihren wesentlichen Eigenschaften, Umwendungen und Modifikationen einzeln erforschen und betrachten.

38. Was den Dreiklang betrifft, so haben wir seine Natur, Bestandtheile und seine zwei Grundformen (die majestätische und leidende) und den formellen Unterschied derselben in der großen und kleinen Terz bereits abgehandelt. Es sind also nur mehr seine Umwendungen mit ihren Beschaffenheiten, und seine zufälligen Modifikationen darzustellen.

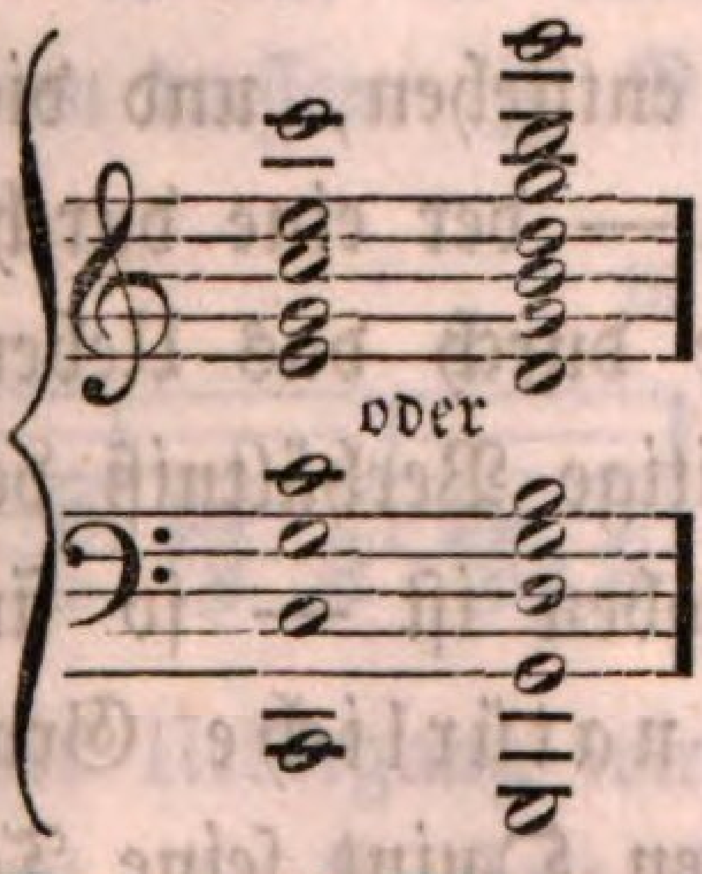
39. Was nun seine Umwendungen betrifft, so läßt er in seinen beiden Gestalten als Dur- und Moll-Dreiklang zweimal sich umwenden, d. h. es kann nämlich sowohl die Terz, als auch die Quint, den zufälligen Grundton oder das Harmoniefundament bilden:



im ersten Falle, wo die Terz die Harmonie begründet, heißen ihn die Partituristen Sextakkord, im zweiten, wo die Quint im Basse liegt, Quartsextakkord.

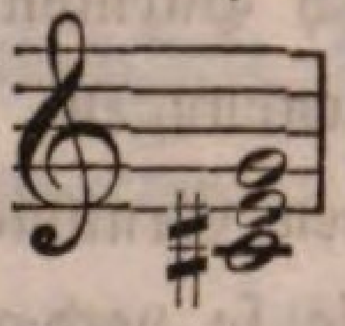
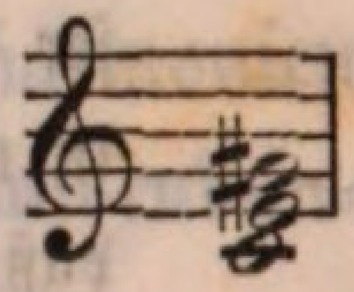
---

*) Dieß oberste C ist kein neuer Concinent, sondern nur Verdopplung des Grundtons: er erscheint hier nur deßhalb vierstimmig geschrieben, weil der reine vierstimmige Satz die Grundlage der meisten Compositionen ist, wenn sie auch auf noch so viele Instrumente berechnet sind. — Hinsichtlich solcher Verdopplungen gilt die allgemeine Regel, daß bei allen Harmonielagen, wo nicht der wesentliche Grundton zugleich Harmoniefundament ist, d. h. bei allen Akkorden in ihren Umwendungen, wo nämlich ein anderer Concinent (außer dem wesentlichen Grundtone) die Harmonie begründet, dieser neue Grundton nie so verdoppelt werde, daß er im Basse und in einer Oberstimme zugleich vorkomme; denn die Erfahrung lehrt, daß gerade so die Harmonie am Vollkommensten klinge, daher findet man, daß gute Tonsetzer, wenn sie auch für noch so viele Instrumente schreiben, bei allen umgewandten Akkorden allen Baßinstrumenten diesen Grundton, allen Oberstimmen hingegen nur die übrigen Bestandtheile der Harmonie zutheilen. Wenn aber die Harmonie in ihrer Grundlage ist, bleibt die Verdopplung der Concinenten dem Kompositeur überlassen. Den vollkommensten Zusammenklang erhält man jedoch in folgender Disposition der Concinenten bei vielen Instrumenten.

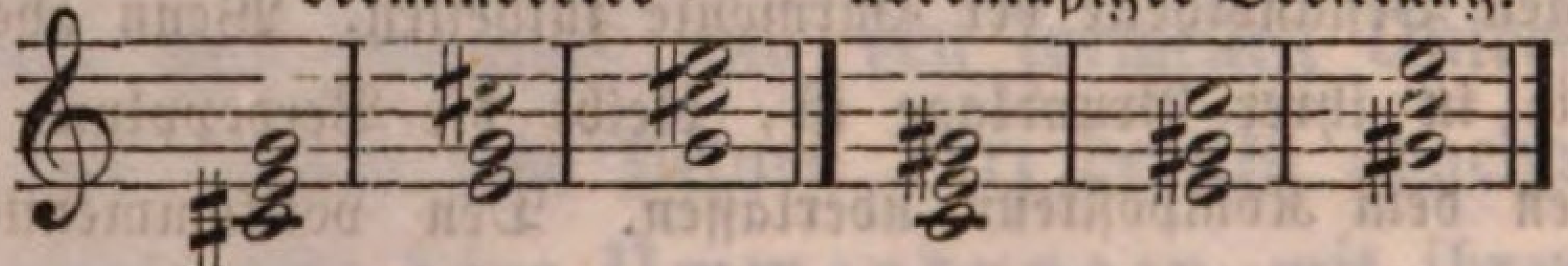


Hier erscheinen in der Tiefe nur Oktaven, dann am ersten die Quint, endlich auch die Terz; in der Höhe hingegen läßt die Terz besser als die Quint. Im tiefen Basse läßt die Quint und die Terz nie gut, da will sich der Grundton allein geltend machen, in der Mitte hingegen mögen Terz, Quint und Oktav nach Belieben verdoppelt werden, und der Effekt wird allzeit entsprechen.

Obwohl der Dreiklang auch in seinen Umwendungen Dreiklang bleibt, weil er nicht verändert, sondern nur umgewendet wird, so verliert er doch die Schlußfähigkeit, die ihm nur in seiner Grundlage zukömmt, sohin mag seine Terz oder Quint im Basse liegen, kann man doch nie einen musikalischen Satz damit schließen, da so die Harmonie gleichsam in der Luft schwebt, indem ihr eigentlicher Grundton in den Oberstimmen sich befindet, auf dem die ganze Harmonie beruht. Wenn aber der Dreiklang in seinen beiden Umwendungen — als Sext und als Quartsextakkord gleich nicht schlußfähig ist, so hat er doch in diesen beiden Formen keine bestimmte Fortschreitungen oder Gesetze der Lösungen, wie die Hilfsakkorde, weil er allzeit unabhängiger Akkord bleibt.

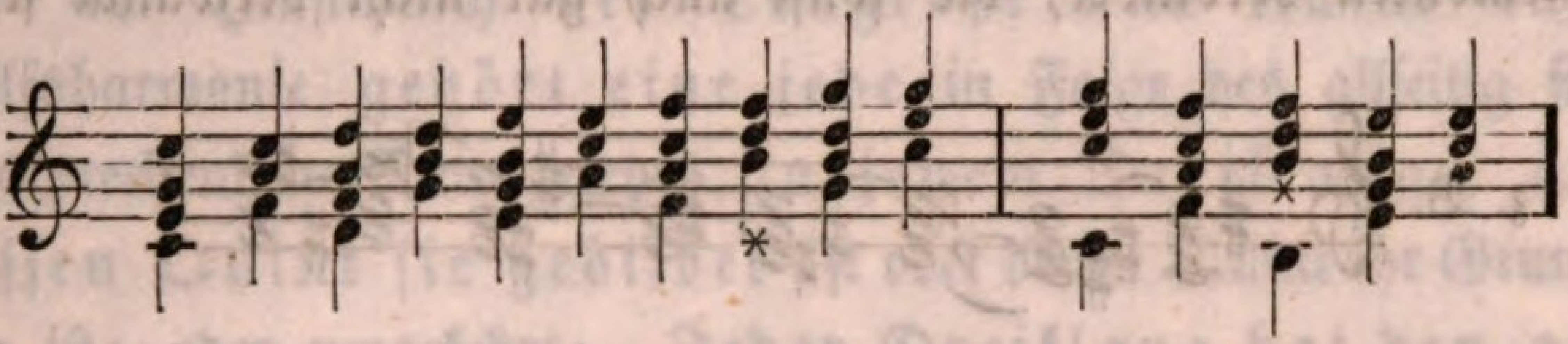
40. Was die zufälligen Modifikationen des Dreiklanges anbelangt, so sind hier nur zwei anzuführen, nämlich die Erhöhung des Grundtones, wodurch der sogenannte verminderte Dreiklang entsteht:  und die Erhöhung der Quint, wodurch der übermässige Dreiklang  zum Vorschein kömmt.

Beide können ebenfalls umgewendet werden:



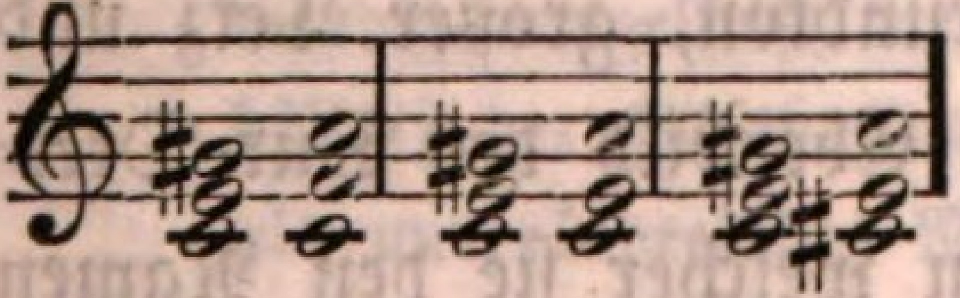
Aber so wie sie gleichsam nur zufällig entstehen, und die Natur des Dreiklanges wesentlich verändern — der eine durch Verkleinerung des Grundtones, der andere durch das Uebermaaß der Quint, wodurch somit das gegenseitige Verhältniß der den Dreiklang konstituirenden Töne aufgehoben ist — so sind sie weder schlußfähig (da dem einen der natürliche Grundton mangelt, der andere aber in der erhöhten Quint seine Tendenz nach weiterer Fortbewegung ganz ungestüm in seiner grellen

Dissonanz an den Tag legt), noch spielen sie sonst eine viel wesentlichere Rolle, als die bloß zufälligen Harmonien der dritten Gattung. Deßungeachtet behält der verminderte Dreiklang eine gewisse Unabhängigkeit bei, da er keinen Concinenten einschließt, der ein bestimmtes Streben nach einer gewissen Fortbewegung verriethe; ja bei harmonischen Gängen vertritt er zuweilen sogar die Stelle des Molldreiklanges, aber nur vorübergehend, z. B.

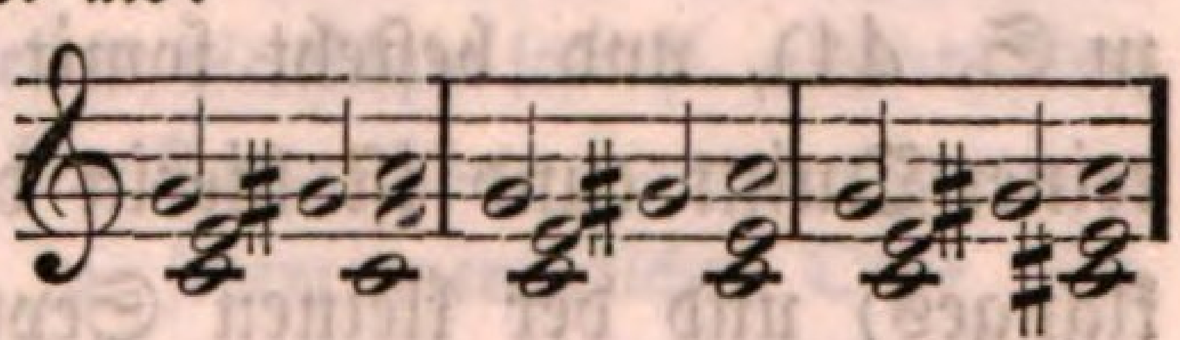


Anders verhält es sich mit dem übermäßigen Dreiklange, der eine der dissonirendsten Harmonien ist, und eine ungestüme Tendenz nach weiterer Fortschreitung zu verstehen gibt; da jedoch die Dissonanz und dieser Tendenzausdruck nur in der übermäßigen Quint liegt, der Grundton und die Terz aber unverändert — also unabhängig bleiben (und somit nach Willkühr fortschreiten können), so hat auch nur die Quint eine bestimmte Fortbewegung in den nächsten Ton, dessen Gebiet sie bereits betreten hat, zu machen: die andern Töne aber können in alle jene Harmonien übergehen, in welche der Durdreiklang selbst, dessen unveränderte Concinente sie blieben, fortschreiten darf, und die jenen Ton, in welchen die Quint übergehen muß, als Concinenten in sich haben, damit sie so mit der Quint in einem neuen Harmonieverhältnisse wieder zusammen treffen. Z. B.

ist eben soviel als:

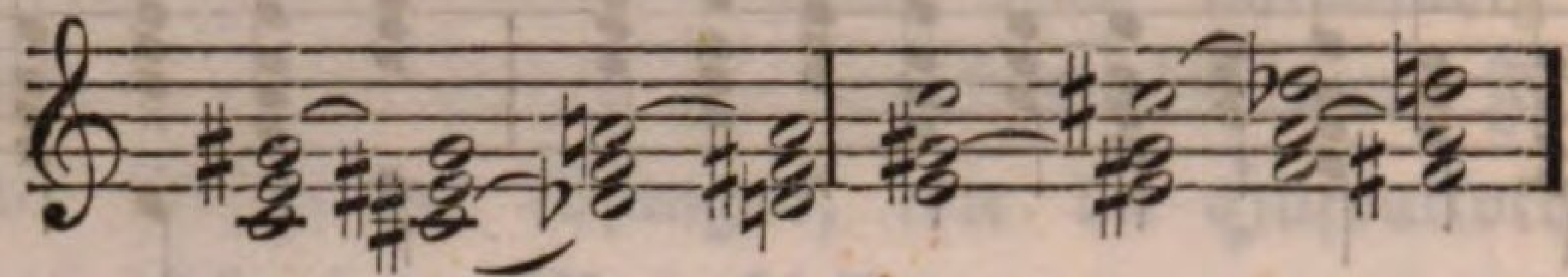


u. s. w.



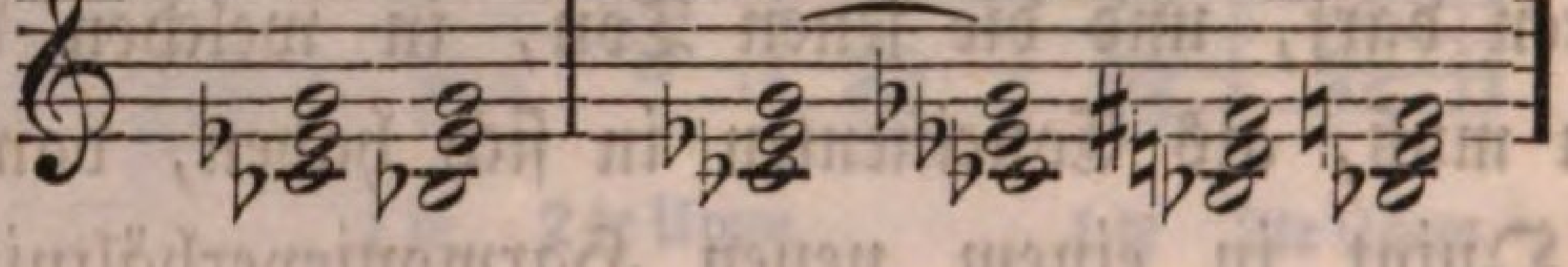
Der Uebergang wird so durch die übermäßige Quint nur erleichtert, da sie statt einen Sprung von einem ganzen Tone zu machen, durch den dazwischen liegenden halben Ton wie-

über eine Brücke überschreitet, und zugleich durch die hiedurch veranlaßte Dissonanz den Eintritt in den andern Akkord desto interessanter und erwünschter macht. Die übermäßige Quint könnte indessen auch stehen bleiben, wenn die übrigen zwei Concinente in ein engeres Verhältniß ihr nachrücken würden, und in diesem Falle wäre die Quint — die ohnehin durch ihre Dissonanz die ganze Aufmerksamkeit auf sich zieht, und gleichsam in sich konzentrirt — jener Einigungspunkt, der beide Harmonien verbindet, die sonst auch gar nicht verwandt sind.

z. B. 

Hiedurch lassen sich Gänge bilden, die um so überraschender und interessanter sind, da sich wie auf einmal auch das Entfernteste einiget. —

Der übermäßige Dreiklang läßt sich auch aus dem Molldreiklang bilden, aber gerade im umgekehrten Verhältnisse, da hier der Grundton erniedrigt wird und den Tendenzausdruck erhält, und daher von ihm Alles gilt, was von der erhöhten Quint gesagt wurde, nur in entgegengesetzter Bewegung, wie auch sein Tendenzausdruck die entgegengesetzte Richtung (nach unten) hat.

z. B.  u. s. f.

41. Die erste Hilfsharmonie entsteht aus dem Dreiklange durch Hinzufügung der kleinen Septime (siehe Tabelle zu S. 41), und besteht somit aus Grundton, großer Terz und reiner Quint (und ist hierin das reine Ebenbild des Dur-Dreiklanges) und der kleinen Septime, von welcher sie den Namen „Septimakkord" erhält, die selben auch vom Dreiklange charakteristisch unterscheidet, als Hilfsharmonie erklärt, und ihre Reduktion in den Dreiklang, zu dem sie ihrer Tongröße und

Natur nach gehört, postulirt. Sie kann demnach nie Zweckharmonie seyn, nie in sich ruhen (§. 11), darf sich auch nicht nach Belieben in irgend einen Dreiklang, sondern nur in jenen auflösen, aus dessen Skala sie gebildet ist *), und auch in diesen nicht nach willkührlichen Fortschreitungen, sondern nur nach jenen Regeln, welche ihr und ihren Concinenten das durch das menschliche Ohr sprechende Naturgesetz vorgezeichnet hat.

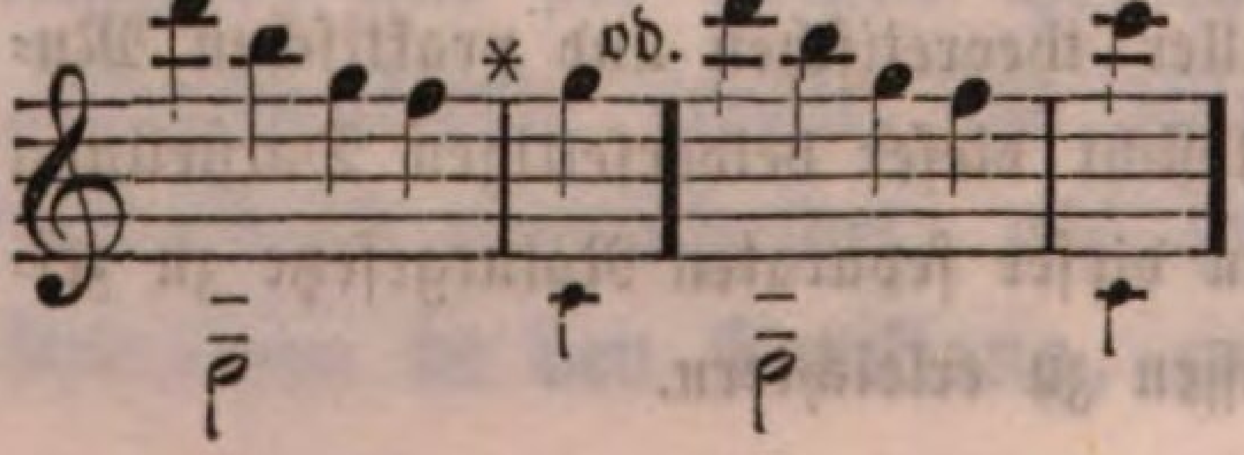
42. Hinsichtlich der Tongröße und Natur dieser Hilfsharmonie gehört eine jede in Folge des allseitig sich aussprechenden Naturgesetzes zu jenem Dreiklange, auf dessen Quint sie gebildet ist oder dessen Quint ihr Grundton ist; oder umgekehrt: „Jeder Dreiklang hat den auf seiner Quint aufgesetzten Septimakkord zu seiner unmittelbaren und gewöhnlichen Hilfsharmonie; da kein anderer in seiner Skala liegt, und auch kein anderer seiner natürlichen Neigung nach sich in selben löst und in selbem ruhen kann, als nur dieser.

43. Hinsichtlich der Lösung des Septimakkordes, oder der Fortschreitung der einzelnen Concinenten desselben bei der Auflösung in den Dreiklang, ist vor Allem die aus der Natur der Sache genommene Grundregel aller ordinären

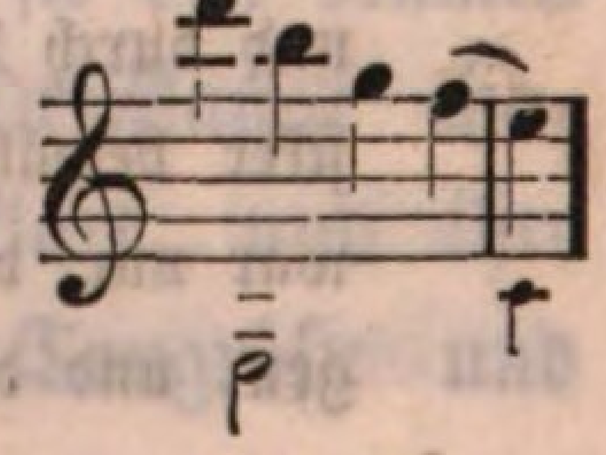
---

*) Diese Hinweisung auf die Skala scheint mit dem §. 15 einen sogenannten **circulus vitiosus** zu bilden, da dort die Entstehung der Skala aus der Zusammenstellung des Dreiklanges und seiner zwei Hilfsakkorde erklärt wurde, und hier aus der Skala der erste Hilfsakkord in seinem Zusammenhange mit dem Dreiklange erwiesen zu werden scheint; und es wäre wirklich diese Beweisführung nothwendig mangelhaft, wenn nicht Beides, die Skala sowohl, als das Verhältniß der Hilfsharmonie zum Dreiklange schon separat genommen als unveränderliches Naturgesetz in jedem menschlichen Ohre läge, und durch die Einstimmung aller theoretischen und praktischen Musiker bewährt wäre; meine Absicht dieser beiderseitigen Darstellung war nur, das genaue Eintreffen dieser separaten Naturgesetze zu zeigen, und das praktische Auffassen zu erleichtern.

und außerordentlichen Lösungen der Hilfsharmonien anzuführen; nämlich: „Jene Concinenten einer Harmonie, die zu ihrem Grundtone konsonirend sind und das Bild des Dreiklanges in sich haben, fordern keine so bestimmte Lösung, wie die zu ihrem Grundtone dissonirenden;“ denn jene nehmen bei ihrer Aehnlichkeit mit dem Dreiklange gewissermassen einigen Antheil an seiner Unabhängigkeit. (Aus und in dieser Grundregel rechtfertigen sich besonders die außerordentlichen Lösungen mancher Hilfsharmonien, wobei der dissonirende Theil der Concinenten sich allzeit nach der natürlichen und gewöhnlichen Regel löst, während der konsonirende Theil auf verschiedene Art fortschreitet.) Ferner ist es auch in der Natur der Sache gegründet, daß sich jeder Concinent einer Hilfsharmonie in jenen Concinenten seines Dreiklanges fortbewege, der ihm am nächsten liegt, da in der ganzen Natur unnöthige Sprünge vermieden werden, wenn nicht andere Gründe eine Abweichung fordern. — Wenn wir nun nach obiger Regel den Septimakkord in seinen einzelnen Theilen betrachten, so finden wir, daß nur die Septime zu ihrem Grundtone eine Dissonanz bilde, die übrigen Töne aber ganz konsonirend — weil dem Dreiklange vollkommen ähnlich — sich vorfinden: mithin fordert diese Septime besondere Rücksicht. Erforschen wir nun ihre natürliche Neigung, so zeigt sichs, daß sie abwärts strebe in die nächst gelegene Terz des Dreiklanges. Dieses ihr Streben ist so groß, daß es (der Erfahrung zufolge) manchem Sänger, der ein feines Tonorgan hat, ungemein schwer wird, eine andere — besonders aufsteigende Lösung derselben anzusingen. Wie hart und gezwungen läßt auch schon beim bloß melodischen Anspielen der Concinenten des Septakkordes folgende aufsteigende Lösung der Septime.



? wie natürlich u. leicht hingegen:



Die kleine Septime löst sich somit zufolge des innersten Gefühls und der einhelligen Zusammenstimmung aller reinen Tonsetzer um eine Stufe abwärts.

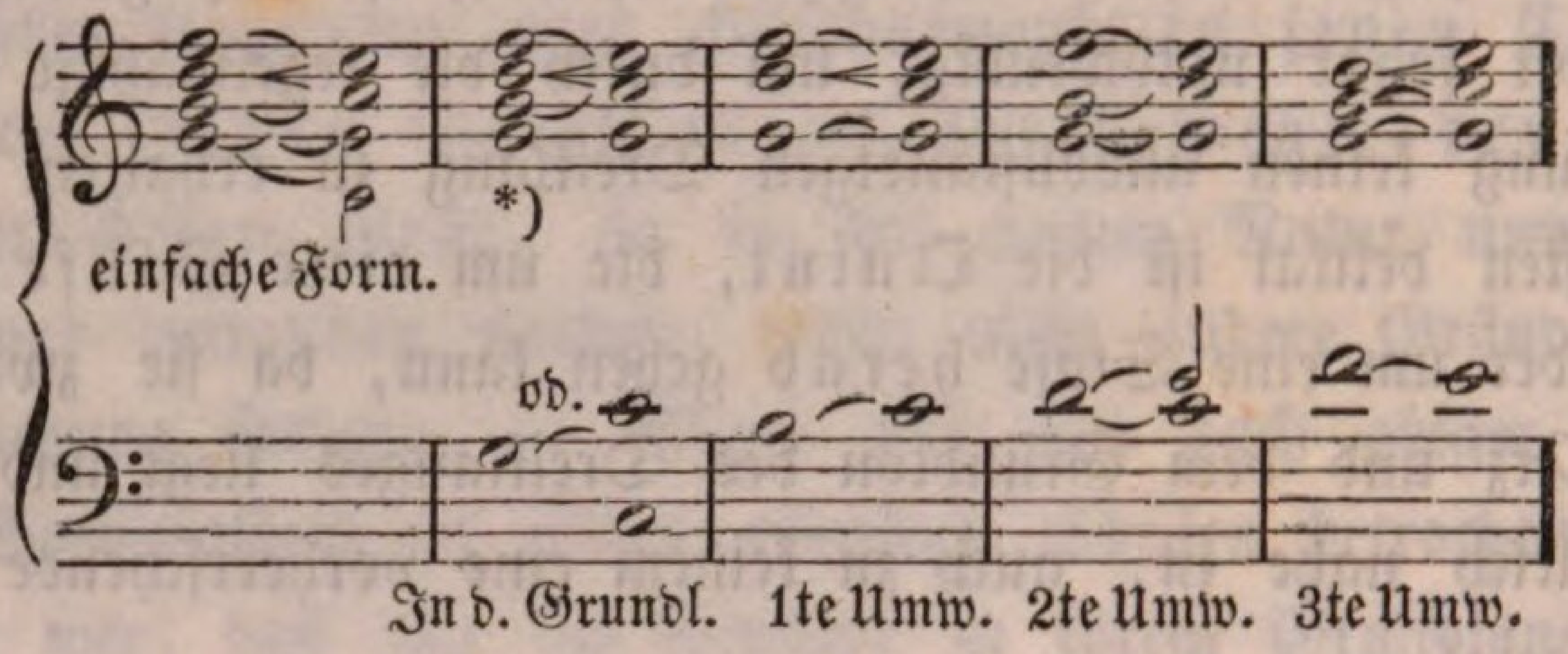
Was die übrigen Concinenten — die konsonirenden betrifft, so gestattet ihnen die Natur zwar mehr Freiheit, indessen entdeckt man doch auch in ihnen eine natürliche Neigung zu bestimmten Fortschreitungen, so oft sich ihre Harmonie unmittelbar an den Dreiklang anschließt. Die Terz strebt um eine Stufe aufwärts (und ist nach der Septime der empfindlichste Ton), der Grundton sehnt sich in den Grundton des Dreiklanges und steigt also entweder in die Quart hinauf, oder in die Quint hinab; zuweilen bleibt er auch stehen und wird so zur Quint des Dreiklanges, ja wenn er sich in den Oberstimmen befindet, ist dieß gewöhnlich und oft sogar nothwendig, um durch die regelmäßige Fortschreitung keinen unvollständigen Dreiklang zu erhalten. Am wenigsten delikat ist die Quint, die um eine Stufe hinauf oder um eine Stufe herab gehen kann, da sie zwischen der Terz und dem Grundton des Dreiklanges liegt und beiden gleich nahe ist, auch zu keinem eine vorherrschende Neigung zeigt.

Bemerkenswerth ist hier, daß die innere Neigung eines jeden Concinenten des Septimakkordes genau mit seiner Entfernung vom nächsten Concinenten des Dreiklanges eintrifft, und wie der Grundton des Hilfsakkordes nur in dem Grundtone seiner Zweckharmonie Ruhe findet, ja wegen dieser Sehnsucht in absteigender Bewegung sogar die näher gelegene Terz des Dreiklanges überspringt.

44. Es ließen sich übrigens für jede dieser Lösungen, welche das Naturgesetz postulirt, so oft diese erste Hilfsharmonie im gewöhnlichen und natürlichen Verkehr mit ihrem Dreiklange auftritt, viele ausführliche Beweise anführen, die ich aber Kürze halber und beim Augenschein der Sache übergehe. Ich bemerke nur noch, daß diese Lösungsgesetze allzeit geltend sind, die einzelnen Concinenten mögen im Basse oder in den

Oberstimmen wie immer vertheilt seyn, also in allen Umwendungen (die auch bei dieser Harmonie, wie beim Dreiklange statthaben, und deren es drei wesentliche gibt, da außer dem eigentlichen Grundtone jeder der übrigen Concinenten im Basse seyn und die Harmonie begründen kann), weil in denselben nur der Standpunkt, nicht aber die Natur der Concinenten geändert wird. Dasselbe gilt auch von allen übrigen Modifikationen dieser Harmonie (oder von den Abkömmlingen derselben, die nur der Form nach als besondere Harmonien erscheinen, reell genommen aber dieselbe — nur verschiedenartig modifizirte Harmonie sind).

Die erste Hilfsharmonie mit ihren Umwendungen und natürlichen Lösungen.

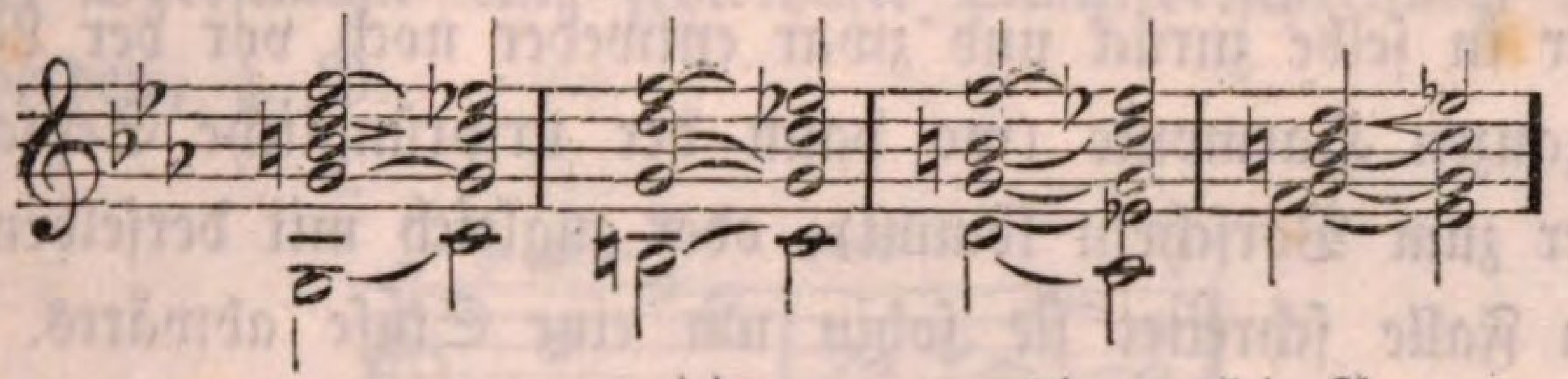


NB. Obwohl in den letzten zwei Beispielen die Quint auch aufsteigen könnte (wie mit kleineren Zeichen angezeigt ist), so ist es dem Wohlklange zuträglicher, wenn man in ähnlichen Fällen sie abwärts löst, d. h. von ihren beiden Lösearten die zuträglichere auswählt, weil hier bei aufsteigender Lösung im Dreiklange die Terz verdoppelt erschiene, was zwar erlaubt, aber bei der ersten und zweiten Umwendung des Dreiklanges nicht so gut ist. Siehe §. 39 *).

45. Es wurde bereits §. 12 erinnert, daß in Folge des Naturgesetzes diese Harmonie in unveränderter Gestalt dem Dur- wie dem Molldreiklange diene. Es gilt also die oben

*) Daß dieser Akkord in seiner Grundlage fünfstimmig geschrieben ist, geschah theils, um das Stehenbleiben des Grundtones in der Oberstimme zu zeigen, theils damit ein vollkommener Dreiklang nach der Lösung entstände, da ihm sonst die Quint abgienge.

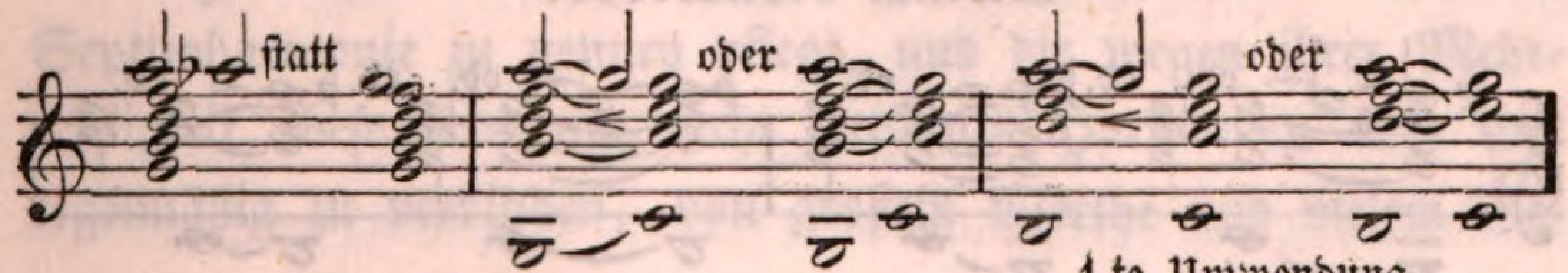
§. 42 aufgestellte Regel auch für den Molldreiklang: nämlich auch „jeder Molldreiklang hat den auf seiner Quint aufgesetzten Septimakkord zur gewöhnlichen, unmittelbaren Hilfsharmonie und zwar ganz in derselben Form (mit großer Terz, reiner Quint und kleinen Septime) und in derselben Lösung und in denselben Umwendungen wie der Durdreiklang, nur (was sich von selbst versteht) geht die Septime um einen ganzen Ton abwärts, weil der Molldreiklang die erniedrigte Terz hat, und eben so die Quint bei der aufsteigenden Lösungsart nur um einen halben Ton aufwärts in dieselbe Terz.



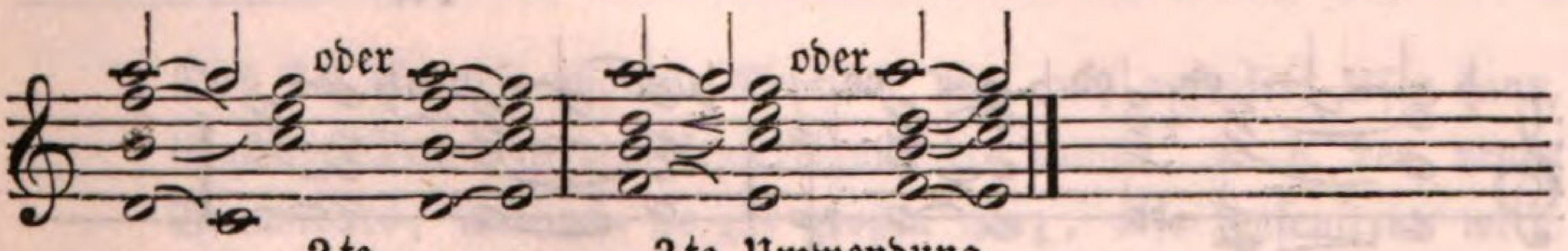
1te 2te 3te Anwend.

46. Diese erste Hilfsharmonie hat auch das Besondere an sich, daß sie statt der Oktav ihres Grundtones, wenn jene unter den Concinenten den obersten Platz einnimmt, auch noch einen andern Ton zuläßt, ohne darum ihre Natur zu verlieren, nämlich die Non, und zwar nicht nur die große, sondern auch die kleine (oder verminderte), und zwar in allen Umwendungen, nur muß die große Non allzeit zuoberst seyn. Und so nimmt sie dann auch von diesem neuen Tone — zur Unterscheidung ihrer ursprünglichen Form den Namen „Nonakkord" an, und je nachdem die Non groß oder klein ist, heißt auch sie der große oder kleine Nonakkord.

Großer Nonakkord.



1 te Umwendung.



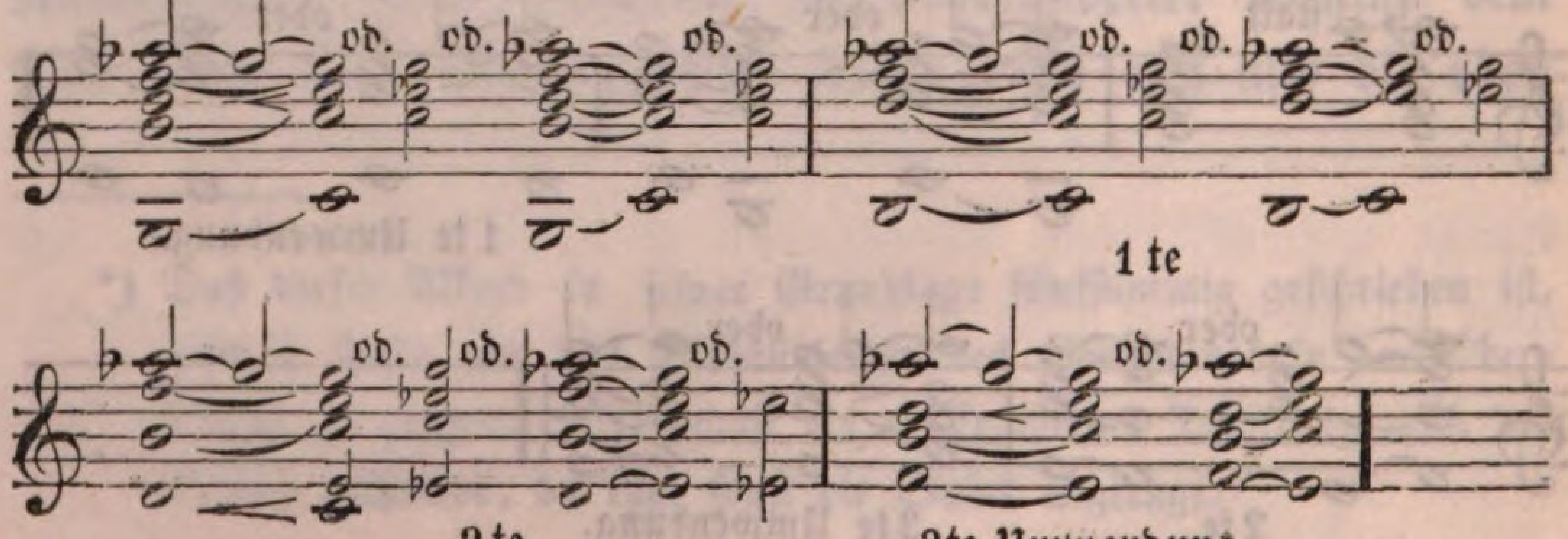
2te 3te Umwendung.

Die Lösungen dieses Nonakkordes sind in jenen Concinenten, die er mit dem Septakkord gemein hat, dieselben, wie bei diesem (da es ohnehin — reell genommen derselbe Akkord ist), nur muß hier bei der Quint von ihren zwei Lösungsarten oft die aufsteigende genommen werden, um fehlerhafte Quintengänge (die diese mit der Non machen würde) §. 78. zu vermeiden.

Was die Lösung des neuen — im ursprünglichen Septakkord nicht vorkommenden Tones —- nämlich der Non betrifft, so geht diese schon aus ihrer Entstehungsart hervor; wie sie nämlich nur die Stelle der Oktav vertritt, so kehrt sie auch wieder in selbe zurück und zwar entweder noch vor der Lösung der ganzen Harmonie (wo dann der ursprüngliche Septakkord wieder zum Vorschein kömmt), oder zugleich mit derselben: in jedem Falle schreitet sie sohin um eine Stufe abwärts. Um zu große Dissonanz zu vermeiden, läßt man bei den Umwendungen des großen und kleinen Nonakkordes den ursprünglichen Grundton weg.

Der kleine Nonakkord unterscheidet sich vom großen nur durch die kleine Non; hat aber die gleichen Lösungen und Umwendungen. Da er aber — bei Hinweglassung des Grundtones durch seine kleine Non eine ganz runde (wo nämlich jeder Concinent von dem andern gleich weit entfernt ist, und also dieses Gleichheitsverhältniß in allen Umwendungen dasselbe bleibt) Gestalt bekömmt, so ist es bei ihm nicht nothwendig, daß die Non zu oberst sich befinde, sondern sie kann jeden Platz einnehmen (außer es tönt der erste Grundton mit).

Kleiner Nonakkord.



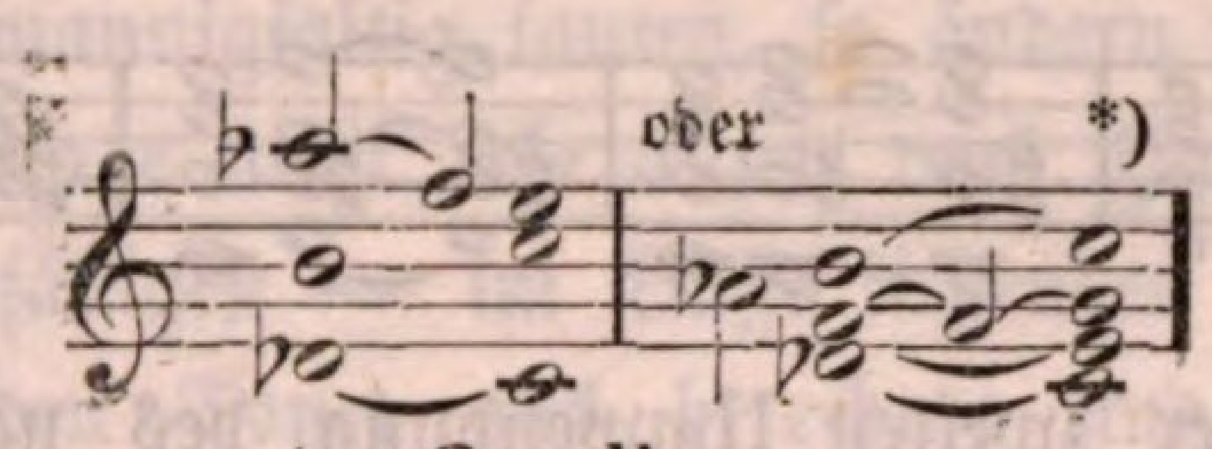
1te

2te

3te Umwendung

Der gorße Nonakkord eignet sich nur zum Durdreiklange; der kleine aber zu beiden, zum Dur- und Molldreiklange.

47. Wenn man beim kleinen Nonakkord in der zweiten Versetzung, wo der zufällige Grundton (d. h. die Quint) um einen ganzen Ton abzusteigen hat (falls man sie abwärts lösen will), diesem absteigenden Grundtone den Tendenzausdruck beilegt, also um einen halben Ton erniedrigt (wo ihm dann der Uebergang nur erleichtert wird), so entsteht dann ein **übermässiger Sextakkord**, der dieselbe Lösung beibehält, wie der Akkord vor der Erniedrigung des Grundtones, nur muß in der Oberstimme eine fehlerhafte Quintfortschreitung verhütet werden, z. B.



oder Cmoll

Dieser übermäßige Sextakkord ist nicht zu verwechseln (wie es gewöhnlich geschieht) mit einem andern, der zwar gleich lautet, aber einer andern Abkunft (er stammt nämlich von der zweiten Hilfsharmonie ab) und einer andern Natur ist, auch anders geschrieben werden muß und sich anders löst, siehe §. 57.

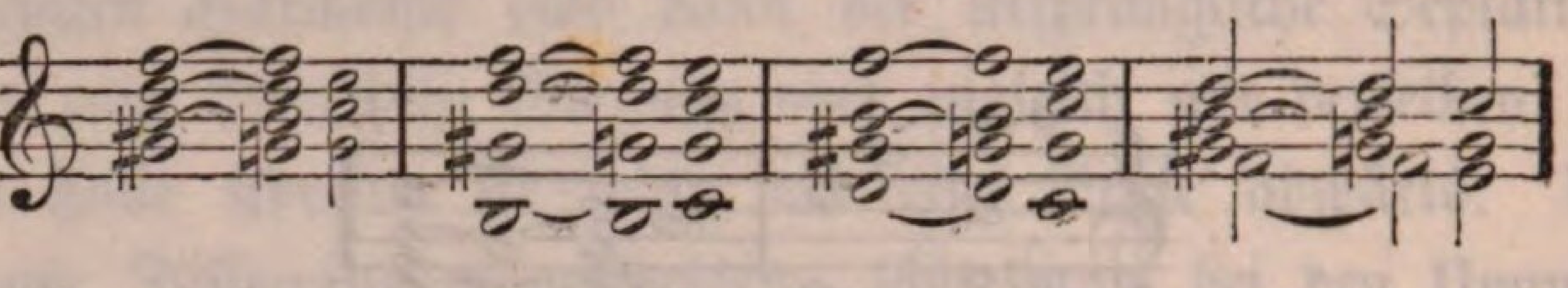
48. Wenn man im ursprünglichen Septimakkorde den Grundton um einen halben Ton erhöht, so erhält man ebenfalls eine runde Harmonie, welche dem Klange und wohl auch der Natur und Lösung nach größtentheils dieselbe ist, wie jene des kleinen Nonakkordes (welche man — nach Hinweglassung des eigentlichen Grundtones — gewöhnlich die verminderte Septimharmonie zu nennen pflegt, und die wegen ihrer Mehrdeutigkeit, besonders um recht entfernte Harmonien kurz und regelmäßig zu verbinden, von großem Werthe und vielem Ge-

---

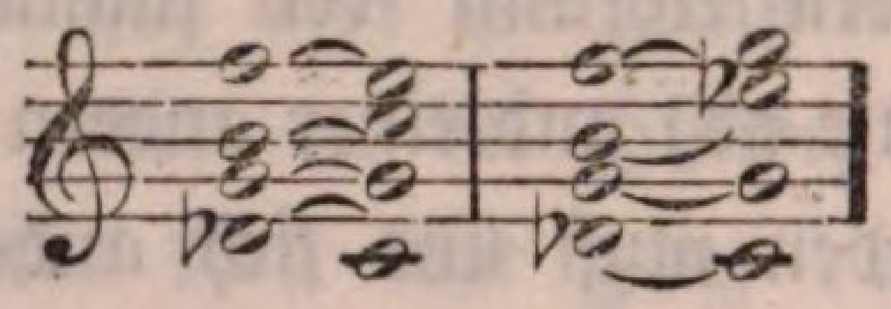
*) Daß sich die ursprüngliche Septime hier auch aufwärts lösen kann, liegt der Grund in der Erniedrigung der Quint, d. h. des neuen Grundtones, wodurch sie zur großen Terz, also konsonirend wird, und sich also lösen kann, wie alle konsonirenden Concinenten. §. 43.

brauche ist). Diese unterscheidet sich nur in der Bezeichnung von jener, indem sie das Zeichen des erhöhten Grundtones, jene der erniedrigten Non (oder Sekund) an sich trägt. Die Lösung dieser letztern runden Harmonie besteht bloß darin, daß man den erhöhten Grundton wieder in seine ursprüngliche Gestalt bringt, also um einen halben Ton erniedriget, wo dann wieder der alte Septimakkord zum Vorschein kömmt, der sich sodann nach seiner Regel löst. Sie ist hierin von jener runden Harmonie nur dadurch unterschieden, daß sie sich allzeit nur in den Septimakkord auflöst, jene aber nebstdem sich unmittelbar in den Dreiklang selbst lösen kann. §. 46.

1te 2te 3te Umwendung.

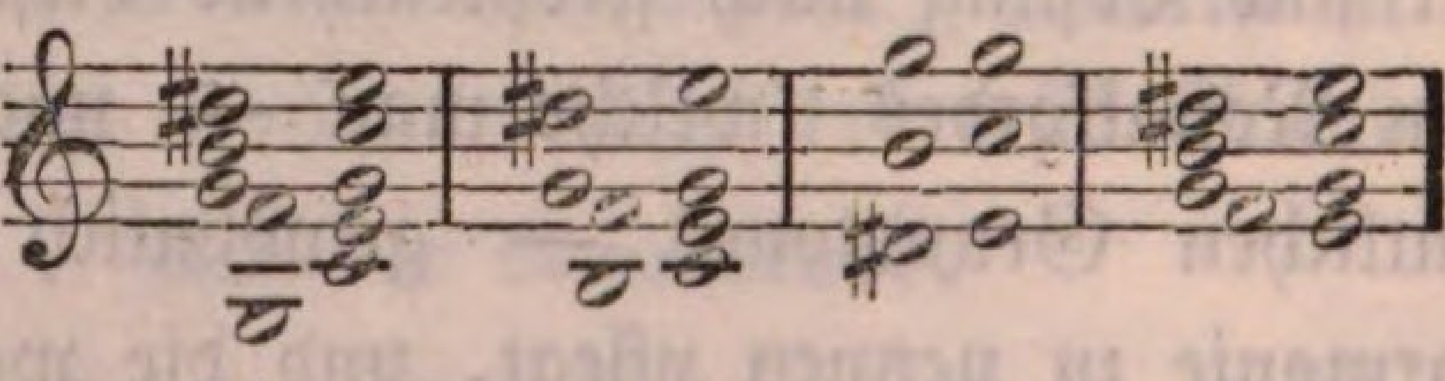


49. Bei der zweiten Umwendung des natürlichen Septakkordes erhält man durch Erniedrigung des zufälligen Grundtones (d. i. der Quint) den sogenannten übermäßigen Quartsextakkord, der die Lösung und Natur des Septakkordes beibehält*).

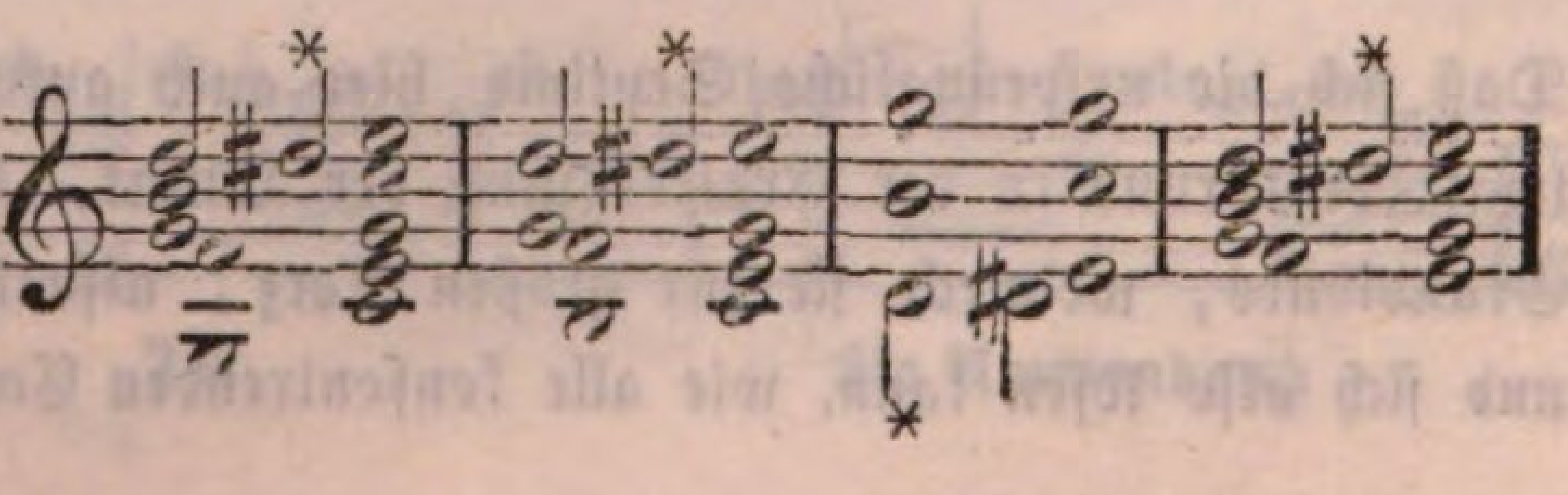


*) Manche Theoretiker führen auch einen isolirten Akkord an, in folgender Gestalt und Lösung:

1te 2te 3te Umw.



Allein es ist dieß kein anderer, als der Septimakkord mit erhöhter Quint; der aber wegen seiner grellen Dissonanz ungemein vorsichtig und mehr melodisch (in durchgehenden Noten) anzuwenden ist, um doch einigermassen als Harmonie zu gelten: z. B.



50. Dieß sind nun die **wesentlichen Modifikationen**, welche die einzelnen Concinenten des Septimakkordes oder der ersten Hilfsharmonie zulassen, ohne den Gehalt einer wesentlichen Harmonie zu verlieren. Und eben weil es wesentliche Harmonien sind, bedürfen sie **keiner Vorbereitung***), sondern können allzeit unmittelbar auftreten, was als allgemeine Regel für alle wesentlichen Harmonien gilt und von selbst einleuchtet. — Auch die **wesentlichen Umwendungen** dieser Harmonie in ihrer ursprünglichen Form und in ihren Modifikationen wurden hier aufgeführt; alle übrigen Versetzungen, die in den Oberstimmen vor sich gehen können, sind nur zufällige, und obwohl sie durch ihre mannigfaltige Disposition auch mannigfaltig lauten, so ändern sie doch die eigentliche Harmonielage nicht, die allzeit vom Harmoniefundamente (d. h. vom zufälligen — im Basse liegenden und die Harmonie begründenden Tone) aus berechnet und beurtheilt wird, was von allen Umwendungen des Dreiklanges sowohl, als seiner Hilfsharmonien gilt. Liegt z. B. beim Dreiklange oder bei den Hilfsharmonien die Terz im Basse als zufälliger Grundton, so ist und bleibt es allzeit die erste Umwendung, die übrigen Concinenten mögen vertheilt und versetzt seyn oder werden, wie sie immer wollen. — Endlich haben wir auch die **natürlichen und gewöhnlichen Lösungen** dieser Hilfsharmonie in ihrer ursprünglichen und modifizirten Gestalt angeführt: von den **außerordentlichen** Lösungen wird später die Rede seyn, wo die außerordentlichen Harmonienverbindungen insbesondere werden abgehandelt werden.

54. Die **zweite Hilfsharmonie** entsteht aus dem

---

*) Gerade hier zeigt sich auch wieder die Erleichterung des Harmonien-Studiums mittels dieses Systemes; denn das isolirte Studium der Vorbereitung der Akkorde allein braucht schon großen Zeitaufwand, da man von unzähligen Akkorden auch unzählige Regeln lernen und einüben muß, um zu wissen, a) **welche** Akkorde vorbereitet werden müssen, und b) **wie** jeder einzelne vorbereitet werden muß.

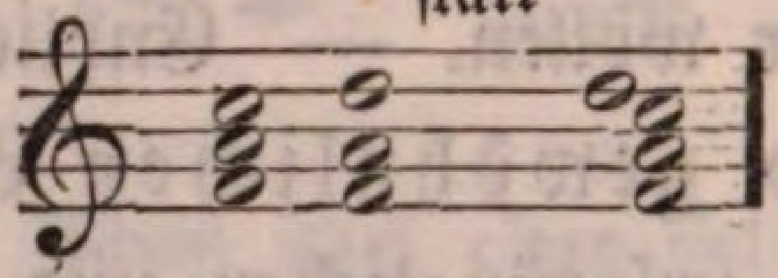
Dreiklange durch Hinzufügung der großen Sext (siehe Tabelle S. 41), und besteht somit aus Grundton, großer (oder kleiner) Terz, reiner Quint (und ist so das reine Ebenbild des Dur= (oder Moll=) Dreiklanges) und großer Sext, von welcher sie auch den Namen Quintsextakkord *) erhält, die ihn vom Dreiklange unterscheidet, als Hilfsharmonie charakterisirt, und ihre mittelbare oder unmittelbare Reduktion in den Dreiklang, zu dem sie ihrer Tongröße nach gehört, fordert. Sie kann demnach, wie die vorige, nie Zweckharmonie seyn, nie in sich ruhen, sondern nur in ihrem Dreiklange **).

---

*) Er heißt nicht Sextakkord allein, sondern Quintsextakkord, um ihn von der ersten Umwendung des Dreiklanges zu unterscheiden, welche glatthin Sextakkord heißt.

**) Diese zweite Hilfsharmonie wird in den theoretischen Werken häufig verkannt und daher höchst einseitig behandelt. Von ihren vielen Modifikationen nichts zu sagen, wird sie schon in ihrer ursprünglichen Gestalt häufig mit andern ihr gleichsehenden Harmonien verwechselt, was besonders daher kömmt, daß sie das Eigenthümliche hat, nicht allzeit in ihren vier Concinenten aufzutreten, sondern bald die Sext, bald die Quint wegzulassen. Z. B.

statt



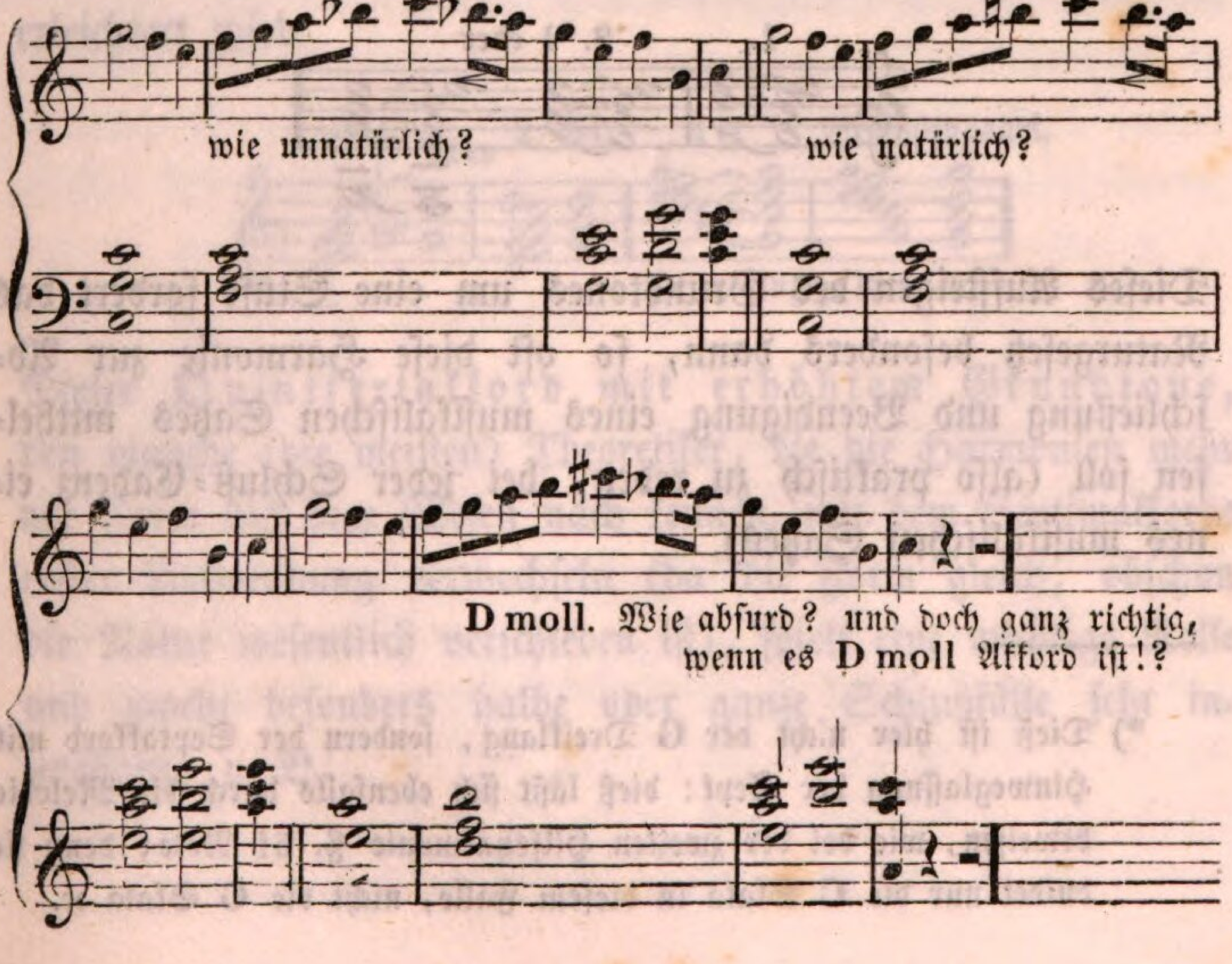
Im ersten Falle, wo sie ohne Sext — doch aber im Gefolge des Dreiklanges der Quint (hier also von **C dur**) vorkömmt, hält man sie für den Dreiklang von der Quart, also hier von **F**, weil sie ihm ganz gleich sieht; im zweiten Falle, wo sie ohne Quint — doch aber im Gefolge vom Dreiklange **C** auftritt, für die erste Versetzung vom **D moll** Dreiklange, mit dem sie ebenfalls die gleiche Form hat (keineswegs aber die gleiche Natur). Allein bei näherer Erforschung der Natur dieser Harmonien enthüllt sich das Einseitige dieser Ansicht von selbst. Um andere ausführliche Beweise zu übergehen, führe ich bloß einen ganz einfachen — jedem aus dem innersten Musikgefühle einleuchtenden Beweis an. Wenn der erstere (um in dem Beispiele von **C dur** fortzufahren) der Dreiklang von **F** wäre und der zweite die erste Umwendung des Dreiklanges von **D moll**, so müßten sie beide in der Melodie ihre Skalatöne (also

52. Hinsichtlich der Tongröße und Natur dieser Hilfsharmonie gehört eine jede kraft des Naturgesetzes zu jenem Dreiklange, auf dessen Quart (oder untern Quint) sie gebildet ist, oder dessen vierter Skalaton ihr Grundton ist; oder umgekehrt: „Jeder Dreiklang hat den auf der Quart seiner Skala aufgesetzten Quintsextakkord zu seiner zweiten Hilfsharmonie;“ da sich auch kein anderer in selben löst, und in selbem ruhen kann. Daß er beim Mollakkord die kleine Terz habe, wurde bereits gesagt. —

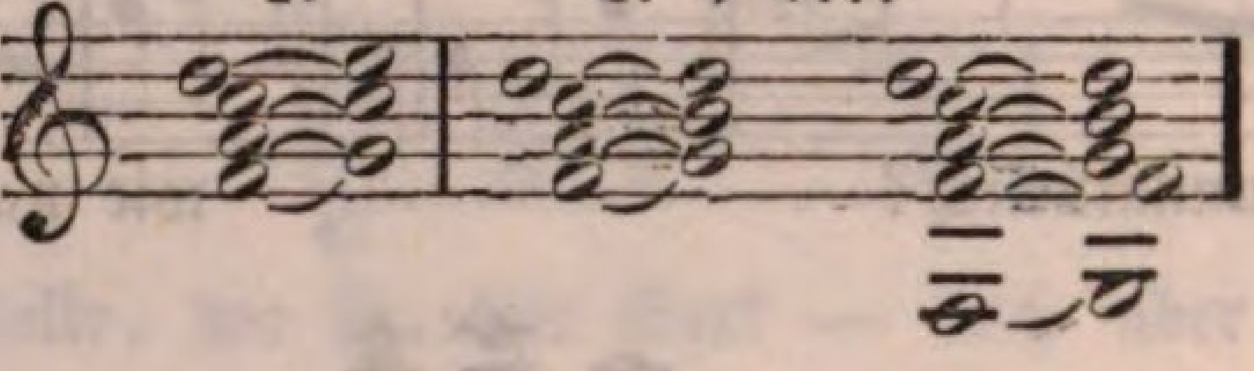
53. Was die Lösung dieser zweiten Hilfsharmonie betrifft, so hat sie in Folge der oben §. 43 angeführten Regel keine so bestimmte Fortschreitung ihrer einzelnen Concinenten,

---

ein ♭) haben (denn jeder Dreiklang hat seine eigene Skala, außer welcher keine andere sich zu ihm eignet): nun aber verlangen und erfordern diese beiden oben angeführten Akkorde die C Skala, und sowohl die F als D moll Skala klingen gezwungen und unnatürlich; woraus nothwendig folgt, daß es nicht diese Dreiklänge sind, sondern nur die zweite Hilfsharmonie. Z. B.



wie die erste Hilfsharmonie, da jeder Concinent zum Grundtone konsonirend ist, so wie sie auch zwei Dreiklänge in sich darstellt, nämlich einen Durdreiklang bei Hinweglassung der Sext, und einen Molldreiklang erster Versetzung bei Hinweglassung der Quint; jedoch wenn sich alle zu ihr gehörigen Concinenten einfinden, so bildet die Sext zur Quint eine Dissonanz, und fordert daher die Aenderung des dissonirenden Verhältnisses, was am einfachsten dadurch geschieht, daß entweder die Sext um eine Stufe hinauf, oder die Quint um eine Stufe herab rücke, weil die Dissonanz durch das Zunaheliegen entsteht, und wenn sodann die andern zwei Töne ebenfalls zu dem neuen Verhältnisse ihrer Harmoniegenossen sich fügen, was am einfachsten dadurch geschieht, daß sie in die nächst zwischen beiden liegende Quint des Dreiklanges zusammen treten (der Grundton also um einen Ton hinauf, die Terz um eine Stufe herab), so erhält man eine doppelte Lösung, nämlich im ersten Falle geht die Harmonie in die zweite Versetzung des Dreiklanges (d. i. in den Quartsextakkord), im zweiten Falle in die erste Hilfsharmonie: beide Lösungen sind gleich natürlich.

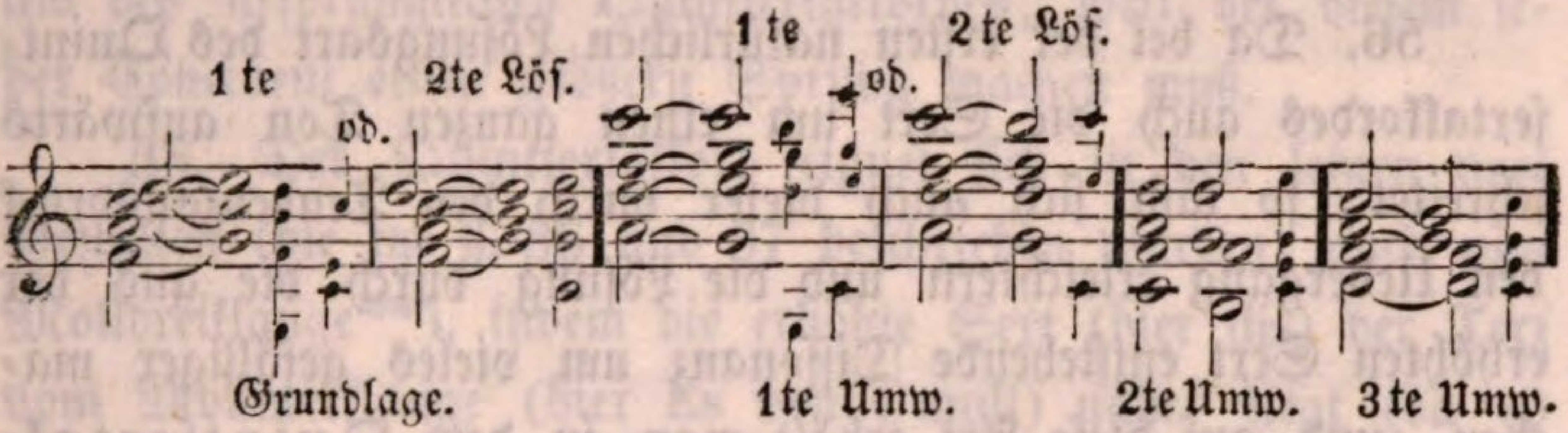


Dieses Aufsteigen des Grundtones um eine Stufe fordert das Naturgesetz besonders dann, so oft diese Harmonie zur Abschließung und Beendigung eines musikalischen Satzes mithelfen soll (also praktisch zu reden, bei jeder Schluß-Cadenz eines musikalischen Satzes).

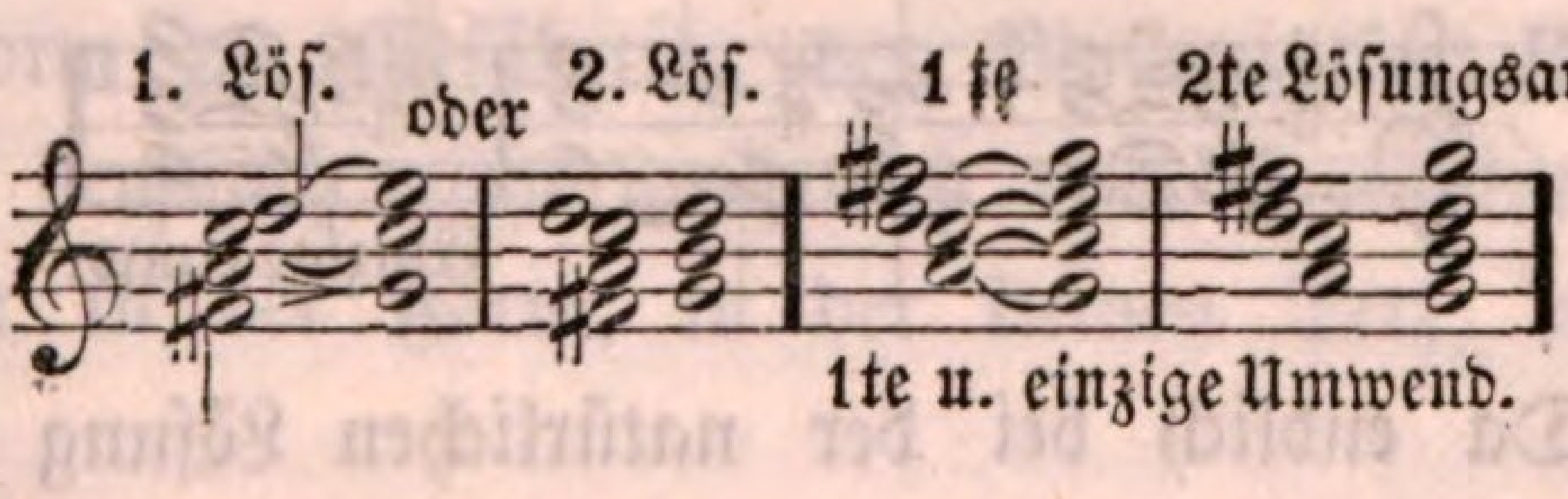
---

*) Dieß ist hier nicht der G Dreiklang, sondern der Septakkord mit Hinweglassung der Sept: dieß läßt sich ebenfalls durch die Melodie beweisen, wie bei der zweiten Hilfsharmonie §. 51 Note; denn sie duldet nur die C Skala in diesem Falle, nicht die G Skala ꝛc.

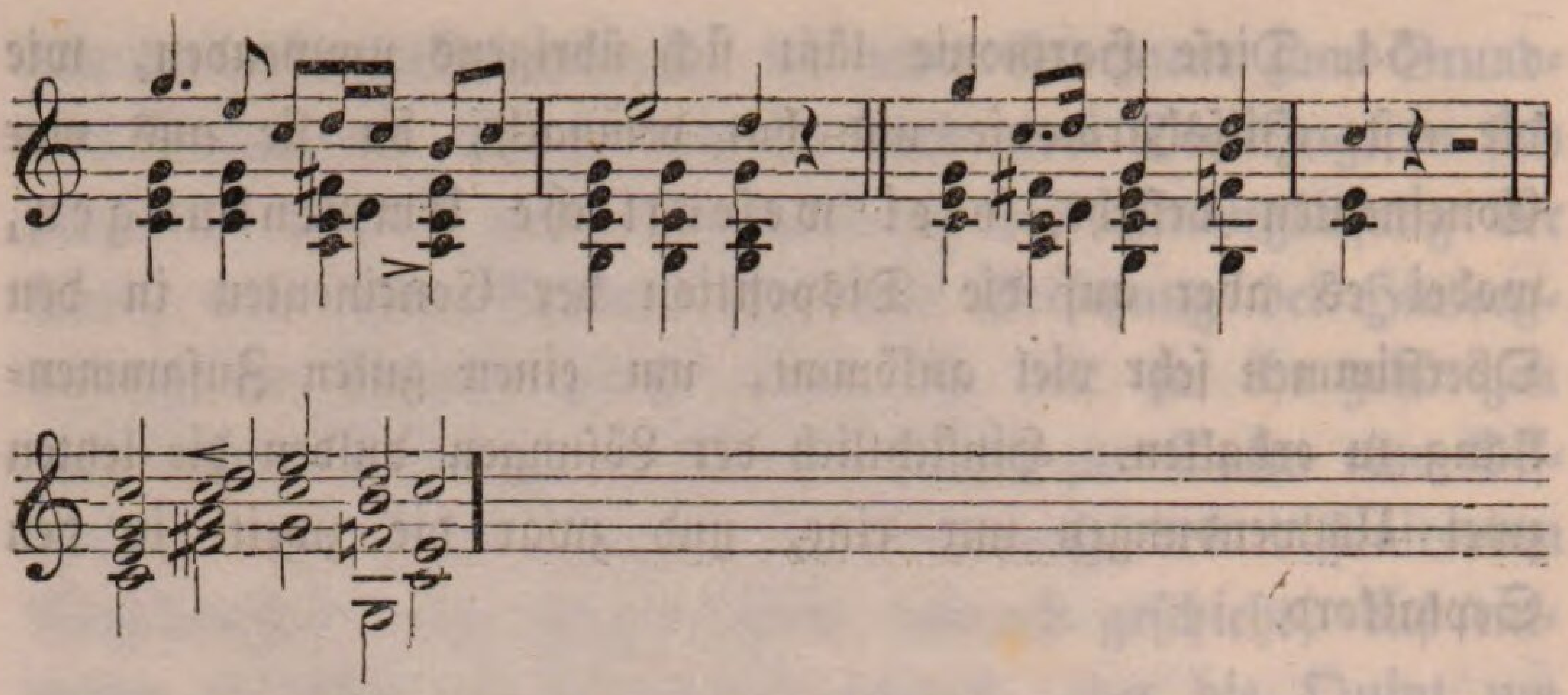
54. Diese Harmonie läßt sich übrigens umwenden, wie die erste Hilfsharmonie und hat demnach, da sie aus vier Concinenten besteht, drei wesentliche Umwendungen, wobei es aber auf die Disposition der Concinenten in den Oberstimmen sehr viel ankömmt, um einen guten Zusammenklang zu erhalten. Hinsichtlich der Lösungen dulden die letzten zwei Umwendungen nur eine, und zwar die zweite in den Septakkord.



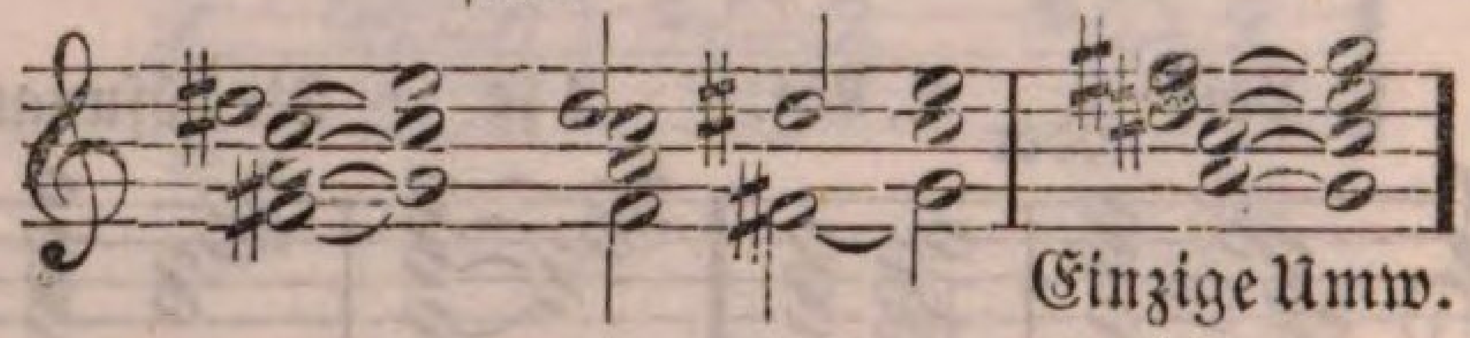
55. Da in der Grundlage und ersten Umwendung der Grundton (f) um einen ganzen Ton aufsteigt, so nimmt derselbe den Tendenzausdruck durch die Erhöhung um einen halben Ton um so lieber an, als dadurch sowohl der harmonische Zusammenklang vervollkommnet, als auch sein Aufsteigen erleichtert wird.



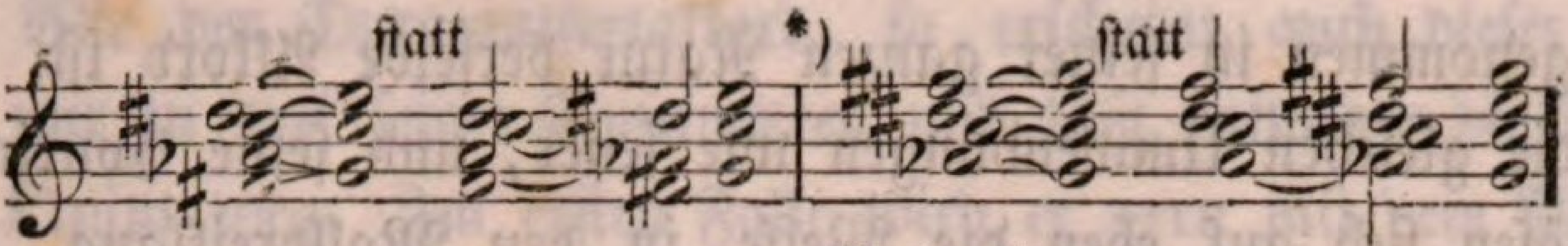
Dieser **Quintsextakkord mit erhöhtem Grundtone**, den manche (die meisten) Theoretiker, die die Harmonien mehr der Form als dem Wesen nach kennen, mit dem Septimakkorde erster Umwendung verwechseln (da die Form gleich, obschon die Natur wesentlich verschieden ist), spielt eine wichtige Rolle und macht besonders halbe oder ganze Schlußfälle sehr interessant, z. B.



56. Da bei der ersten natürlichen Lösungsart des Quintsextakkordes auch die Sext um einen ganzen Ton aufwärts schreitet, so läßt sich auch dieser durch den Tendenzausdruck den Uebergang erleichtern und die Lösung durch die aus der erhöhten Sext entstehende Dissonanz um vieles gefälliger machen, und auf diese Art erhält man in dem Quintsextakkorde mit erhöhtem Grundtone und erhöhter Sext eine neue runde Harmonie, welche wegen ihrer Mehrdeutigkeit zu eben so entfernten als interessanten Harmonieneinigungen dient, und von jener aus dem Septakkorde geformten runden Harmonie wesentlich verschieden ist, nicht zwar dem Klange, wohl aber der Natur und Lösung nach.



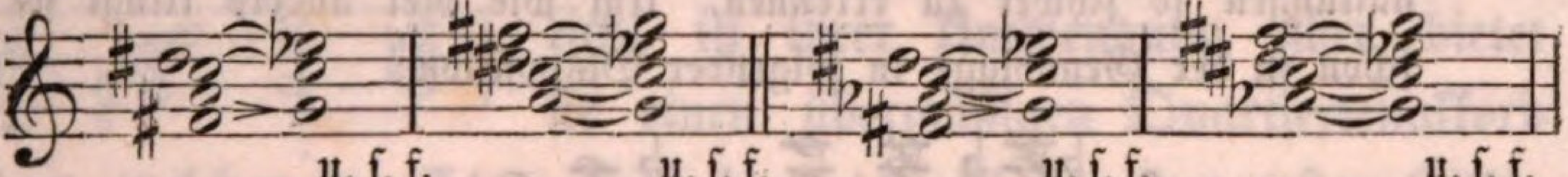
57. Da endlich bei der natürlichen Lösung der zweiten Hilfsharmonie noch ein Concinent übrig ist, der um einen ganzen Ton abwärts schreitet, nämlich die Terz, so kann auch dieser das Abwärtsschreiten durch den Tendenzausdruck erleichtert werden, und so erscheint dann der Quintsextakkord mit erhöhtem Grundtone und erhöhter Sext und erniedrigter Terz in einer abermal neuen Gestalt, und bietet so in seiner Umwendung einen übermässigen Sextakkord (mit großer Terz und übermässiger Quart), der in der neuern Musik eine große Rolle spielt.



Umwendung.

Ohne diese Herleitung würde die so leichte und natürliche Lösung des übermässigen Sextakkordes z. B. von As (mit dis und fis — die alle von der C Skala so weit entfernt sind) unmittelbar in C Dur immer ein Räthsel bleiben: hier aber erscheint diese Lösung noch einfacher und leichter und gefälliger, als des ursprünglichen Quintsextakkordes, weil bei diesem jeder Concinent einen größern Sprung machen muß.

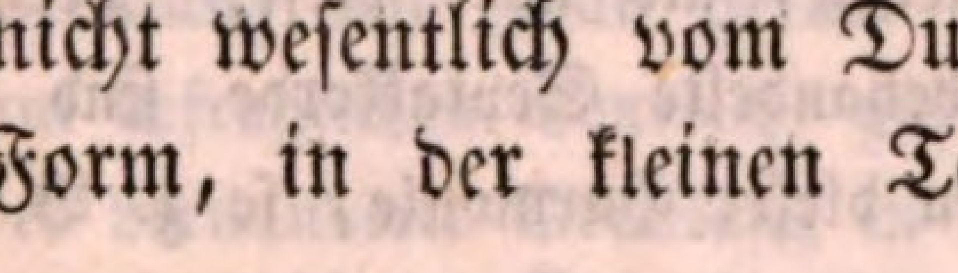
58. Der Quintsextakkord eignet sich in den letzten zwei Gestalten (die im §. 56 und 57 beschrieben wurden) auch zum Molldreiklange**), indem die erhöhte Sext (hier dis) der Terz vom Molldreiklange (hier Es von C moll) näher liegt (da es reel genommen derselbe Ton ist), als der Terz des Durdreiklanges, in welche sie noch um einen halben Ton zu steigen hat.



59. Wie bereits erinnert ward, hat der Molldreiklang — in Folge des Naturgesetzes — diese zweite Hilfsharmonie in leidender Form zur Gefährtin; der Mollquintsextakkord unterscheidet sich demnach nicht wesentlich vom Durquintsextakkorde, sondern nur in der Form, in der kleinen Terz, während er

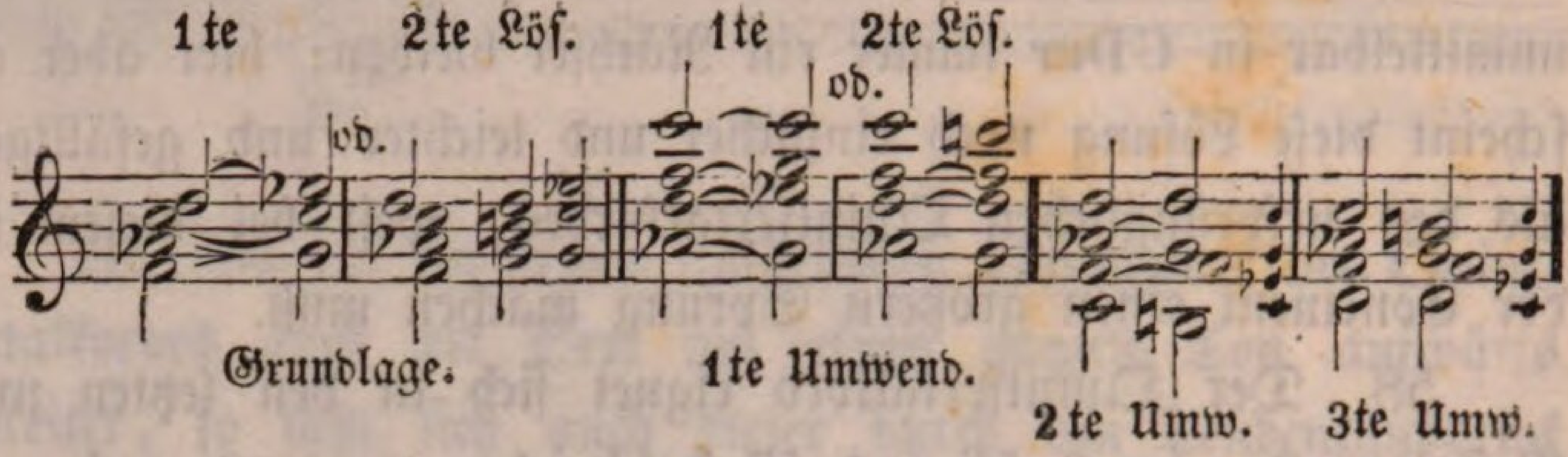
---

*) Wenn hier das d (d. i. die ursprüngliche Sext) nicht erhöht wird, sondern in seiner ursprünglichen Gestalt bleibt, so erhält man einen übermäßigen Quartsextakkord — der zur Durtonart das ist, was der §. 60 angeführte zur Molltonart.

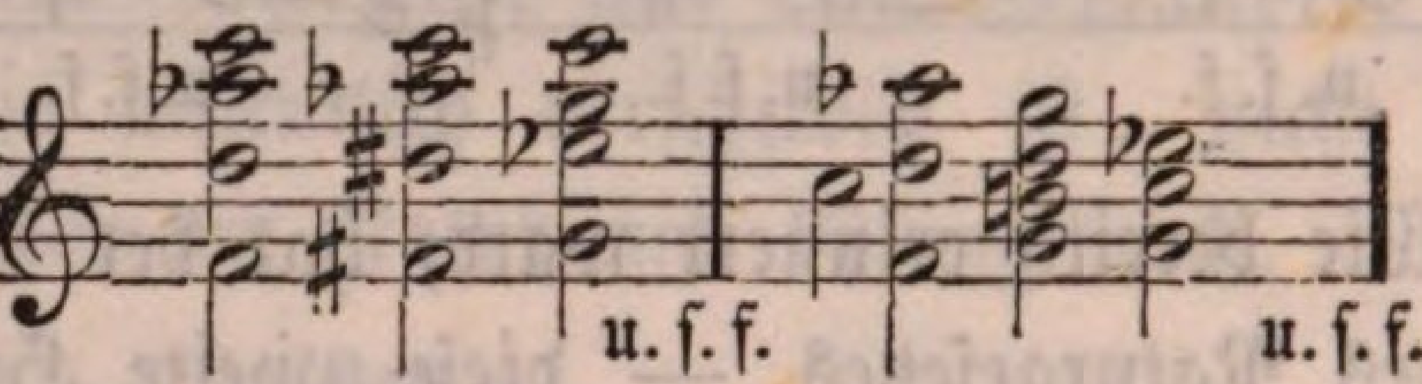

1te 2te Lösungsart.

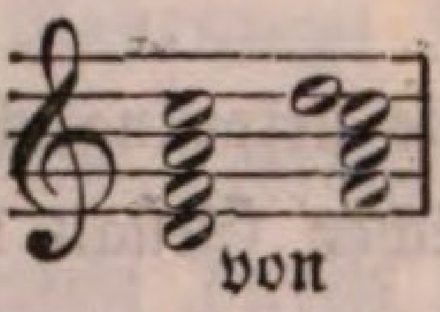
**) Daß er sich auch in der §. 55 angeführten Gestalt ohne großen Zwang eignen könne, siehe §. 60 *) —

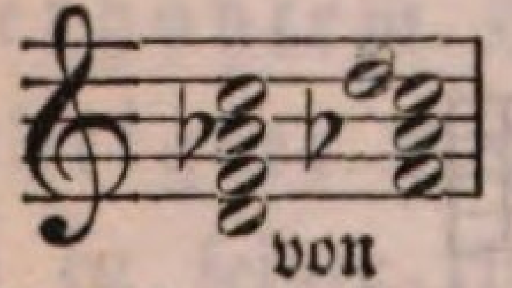
reel genommen in seiner ganzen Natur derselbe Akkord ist. Er hat die gleichen Umwendungen wie jener, und seine Concinenten lösen sich auf eben die Weise in den Molldreiklang, wie die Concinenten jenes in den Durdreiklang, und da beide denselben Septakkord gemein haben, so löst er sich auch in diesen wie jener *).

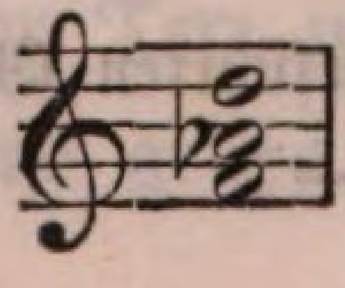


*) Wie schon oben bemerkt wurde, liegt an der Disposition der Concinenten dieser Quintsext-Harmonie sehr viel, und zwar in allen Umwendungen, so daß es keine Harmonie gibt, die in so mannigfaltigen Gestalten auftritt, wie diese, auch ist keine in ihren Umstaltungen so schwer zu erkennen. Um wie viel anders klingt sie schon in der Grundlage in folgender Disposition:



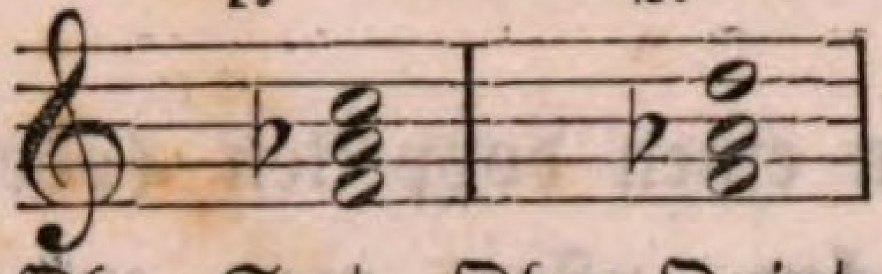
Deßungeachtet wurde bisher über keine Harmonie weniger Gründliches geschrieben, als über diese. Mehrere — ganz als eigene Harmonien behandelte Septakkorde sind nichts anders, als bloße Umwendungen dieser Harmonie, so z. B. ist der Septimakkord mit kleiner Terz und reiner Quint bloß die dritte Umwendung des Dur-Quintsextakkordes. 

Der Septakkord mit kleiner Terz und falscher Quint die dritte Umwendung des Mollquintsextakkordes 

u. s. f. Sogar der verminderte Dreiklang scheint nur eine verkappte Moll-Quintsextenharmonie zu seyn; denn wenn man wie beim Durquintsextakkord die Quint wegläßt, so erhält man folgende Harmonie:  und wendet man diese um, so erhält man

Wie der Durquintsextakkord, so erscheint auch dieser öfters nur in drei seiner Concinenten und läßt entweder die Sext oder Quint weg. Im ersten Falle wird er gern mit dem Mollakkorde der vierten Stufe (hier F moll), dem er ganz gleich sieht, verwechselt;

1. 2.

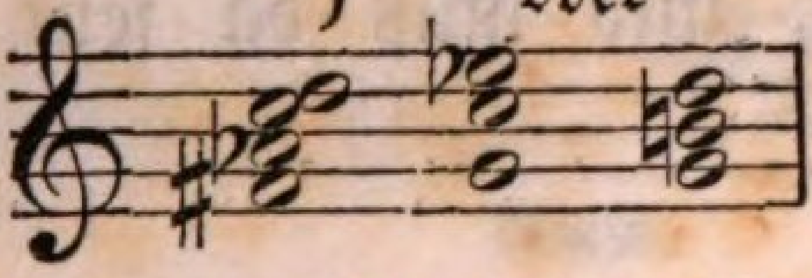


Ohne Sext. Ohne Quint.

allein schon dadurch, daß er im Gefolge vom C moll Dreiklange erscheint, und sich in selben mittelbar oder unmittelbar löst (sich somit nicht als Zweck-, sondern nur als Mittelharmonie darstellt), und noch mehr dadurch, daß er die C moll Skala in der Melodie fordert, — zeigt er, daß er nicht der selbstständige Molldreiklang, sondern nur die zweite Hilfsharmonie des Molldreiklanges ist.

60. Auch bei dieser Mollquintsextenharmonie nimmt der um einen ganzen Ton aufsteigende Grundton den Tendenzausdruck an, und so erscheint die Harmonie in dieser Gestalt:

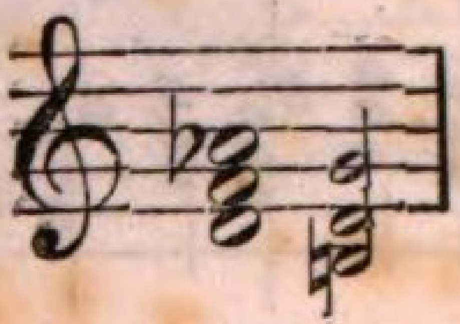
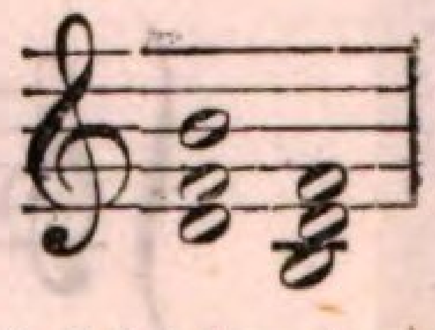
*) oder



ist jedoch in dieser Lage wenig gebräuchlich; in ihrer Umwendung aber bietet sie einen übermäßigen Quartsextenakkord dar, welcher der Form nach jenem §. 49 von der ersten Hilfsharmonie hergeleiteten gleich, seiner Lösung nach aber verschie-

---

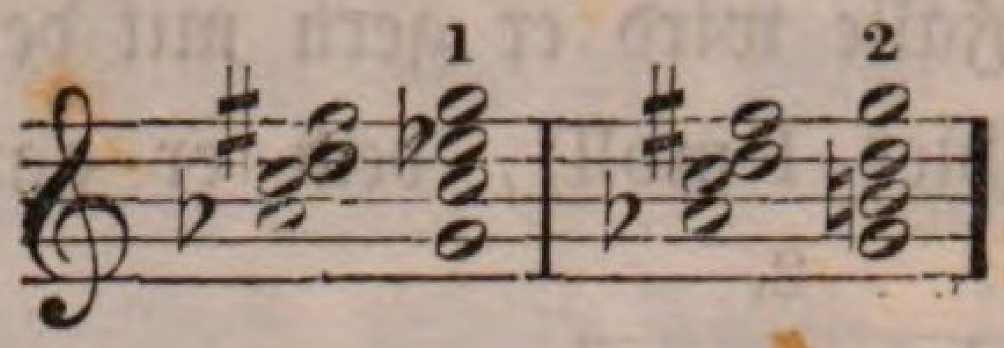
den verminderten Dreiklang und zwar gerade jenen, der in der Skala liegt, und zum befraglichen Tonreiche gehört, und mit allen Lösungen, welche der verminderte Dreiklang in der praktischen Anwendung gewöhnlich erhält oder die ihm in den theoretischen Werken zugeschrieben werden.

 Zu C moll, zu A moll und C dur trifft 

Dieses dürfte, glaube ich, für den denkenden Musiker befriedigender seyn, als selbst die Herleitung vom Dreiklange. Indessen kann beides zugleich richtig seyn.

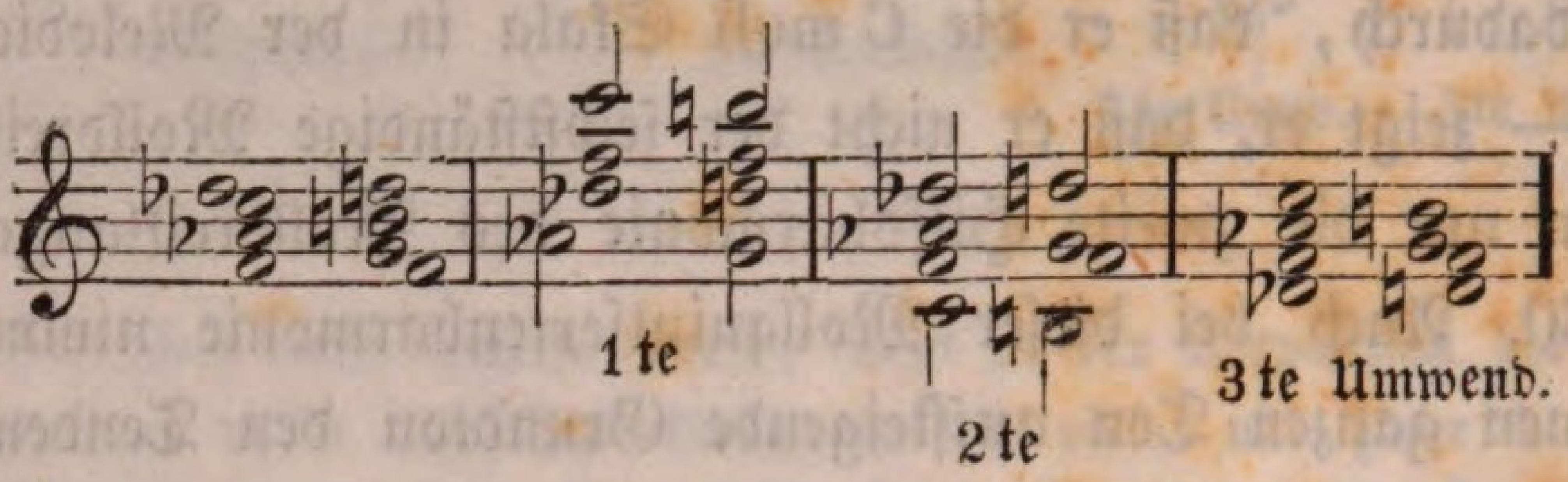
*) Wenn hier die erniedrigte Terz sich um einen halben Ton erhöht — nicht als Tendenzausdruck, sondern nur um den Tendenzausdruck des Grundtones erträglicher zu machen, so erscheint jene §. 55 beschrie-

den ist, da er nebst jener Lösung auch noch folgende hat, wie sein Stammakkord.



Diese hat auch Jener.

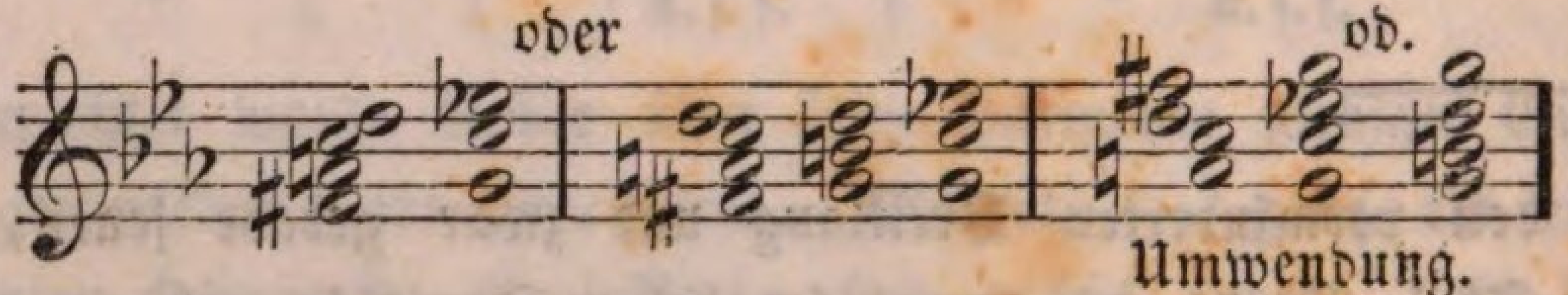
61. Um gleichsam einen doppelten (oder potenzirten) Leidensausdruck zu erzwecken, pflegt man zuweilen, so wie die Terz erniedrigt und leidend ist, auch die Sext zu erniedrigen, und so entsteht eine sehr dissonirende und schwer tönende Harmonie:



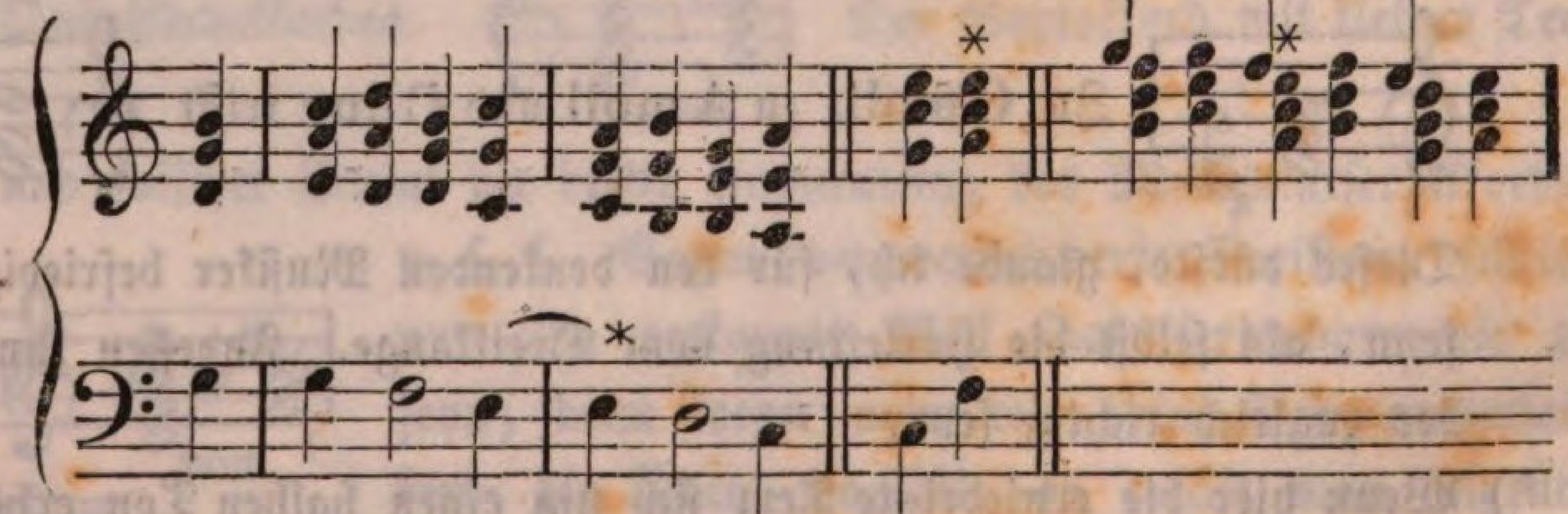
Jedoch kömmt sie in ihrer Vollständigkeit gewöhnlich nur in den letzten zwei Umwendungen vor *), und muß da sehr

---

bene Gestalt des Quintsextenakkordes, und löst sich ohne Zwang auch in den Molldreiklang oder Septakkord.

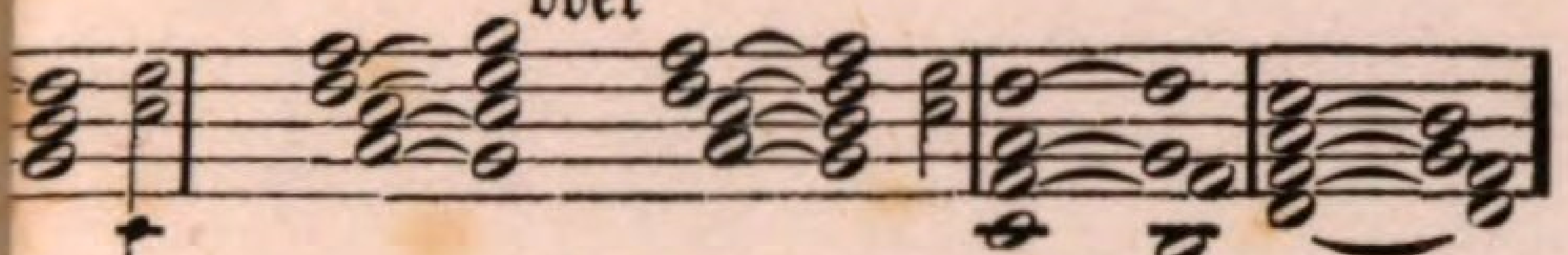


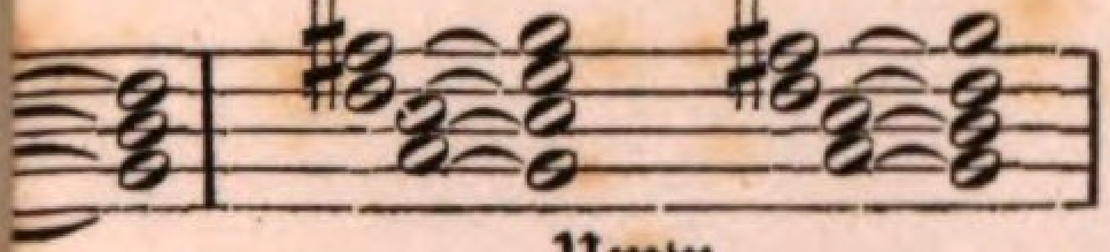
*) Bei harmonischen Gängen findet man sie aber in allen Lagen, weil bei der schnellen Fortbewegung ihre Dissonanz nicht so sehr beleidiget, und sie zur Ausfüllung gute Dienste thut. Z. B.



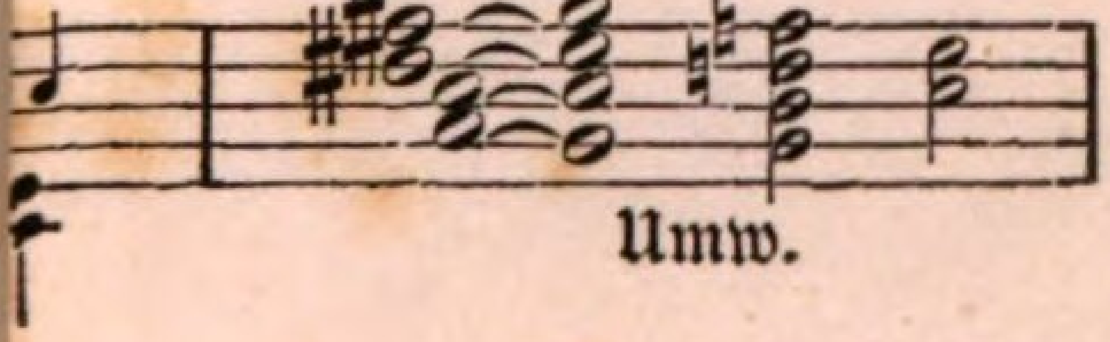
Ueberhaupt spielt die Quintsextenharmonie in ihren verschiedenen Modifikationen und Umwendungen besonders bei harmonischen Gän-

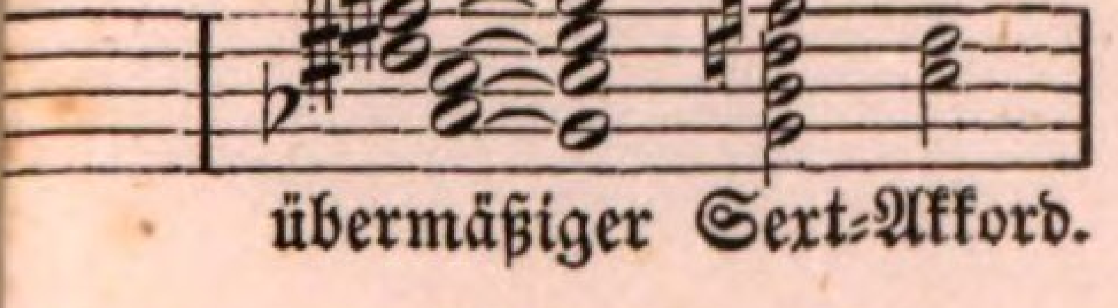
der II. Hilfsharmonie
der Unterdominante
ltigen Umwendungen, Modifikationen
und natürlichen Lösungen.





e.





und
rste
ber
ung
der
os,
Um=
ner
atur
ein
rei=
das
r
tien
der
dun=
ufäl=
rmo=
har=
en.)

den i
sein

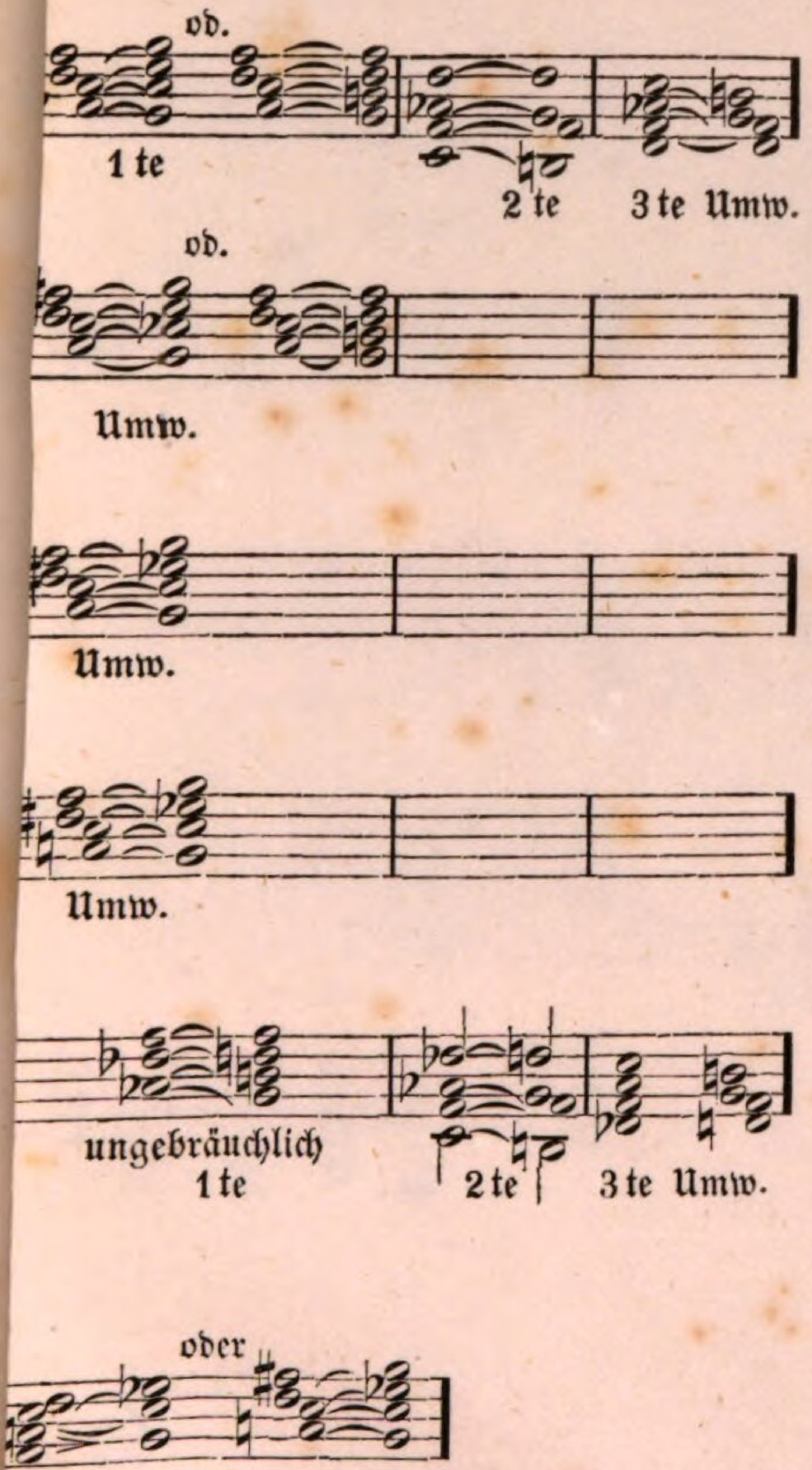
dens.
Terz
und
Har

in d

. Hilfsharmonie

nterdominante

Modifikationen und Lösungen.



ndenzausdruck, sondern nur zur Erleichterung
htet sich hier nach dem Grundton, um seine
nachen.

und
rste
ber
ung

der
los,
Um=
ener
tur

ein
rei=
das

r

nien
der

dun=
ufäl=
rmo=

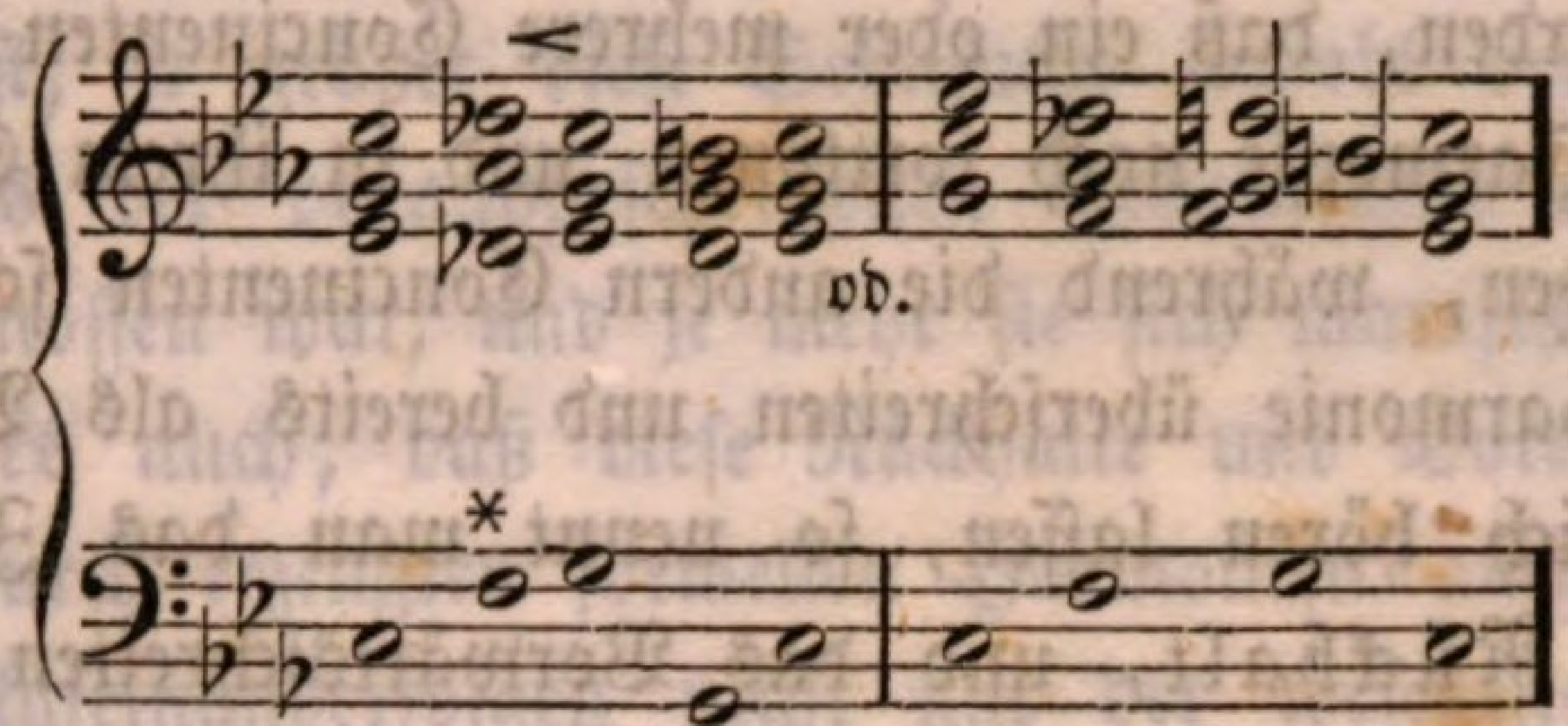
har=
en.)

den
sein

den
Ter
unt
Ha

in

klug bearbeitet seyn, um den gehörigen Effekt zu machen und durch ihre Dissonanz nicht zu sehr zu beleidigen. Die erste Umwendung ist nicht leicht anwendbar; desto mehr Effekt aber macht diese Harmonie in der Grundlage mit Hinweglassung der Quint.



62. Dieß wären nun die wesentlichen Modifikationen der zweiten Hilfsharmonie, die zufälligen hingegen sind zahllos, gründen sich jedoch ganz auf diese, so daß diese in ihren Umwendungen und natürlichen Lösungen allzeit die Normen jener sind, welche bei aller möglichen Mannigfaltigkeit die Natur dieser nicht ablegen oder ändern.

63. Zur leichtern praktischen Uebersicht folgt hier ein Durdreiklang mit seinem ganzen Gefolge, und ein Molldreiklang ebenfalls mit seiner ganzen Dienerschaft, sowie sie das Naturrecht jedem — seiner Tongröße nach — zutheilt.

2. Von den zufälligen Harmonien.

a. Von den zufälligen Harmonien mit bloß formeller Existenz.

64. Unter dieser ersten Gattung zufälliger Harmonien verstehe ich alle jene, welche aus und in der Verbindung der

---

gen eine wichtige Rolle, ist aber in den verschiedenen Umwendungen oft schwer zu kennen, und man hält sie häufig für eine zufällige, durch bloße Rückhalte und Vorausnahme entstandene Harmonie, wie im obigen Beispiele.

(Daß bei solchen Gängen die natürliche Lösung der Hilfsharmonien dem sogenannten Numerus weicht, wird später gesagt werden.)

wesentlichen Harmonien durch Rückhalt oder Vorausnahme eines oder mehrerer Bestandtheile derselben eine formelle — nur in dieser Verbindung beruhende Existenz erhalten, da sie beim Verschwinden dieser Verbindung ebenfalls verschwinden. Wenn nämlich zwei oder mehrere Harmonien so mit einander verbunden werden, daß ein oder mehrere Concinenten der vorhergehenden Harmonie noch forttönen und in ihrem Standpunkte stehen bleiben, während die andern Concinenten schon in die folgende Harmonie überschreiten und bereits als Bestandtheile derselben sich hören lassen, so nennt man das Zurückbleiben der erstern Rückhalt, und das Vorwärtsschreiten der letztern Vorausnahme, und jener intermediäre Zusammenklang der aus beiden Harmonien gemischten Concinenten (der — weil nur zufällig, bald mehr, bald minder dissonirend ist, manchmal sogar konsonirend seyn kann) bildet dann eine Art Harmonie, die nur so lange existirt, bis die zurückgebliebenen Concinenten nachkommen, und zu ihren frühern Genossen in das neue Harmonieverhältniß treten.

65. Obwohl diese Harmonien keine reelle, sondern eine bloß zufällige Existenz haben, so leisten sie doch in der Harmonienwelt wichtige Dienste, da in der ihr Daseyn begründenden Verbindungsart durch Rückhalt und Vorausnahme (welche man gewöhnlich Ligaturen zu nennen pflegt) große und ganz eigene musikalische Schönheiten und Ausdrücke liegen. Der Grund hievon darf jedoch nicht im Zusammenklange der nicht zusammen gehörigen und in keinem natürlichen Harmonieverhältnisse zu einander stehenden Concinenten gesucht werden, da diese nur zufällig zusammen treffen: sondern er liegt theils darin, daß die durch den Rückhalt erzeugte Dissonanz den folgenden Akkord mehr heraushebe, theils und insbesondere aber darin, weil der oder die zurückgehaltenen Concinenten ihr Streben, ihren frühern Harmoniegenossen, von denen sie jetzt gleichsam mit Gewalt und wider ihre Natur getrennt sind (da sie doch die Natur zusammen ordnete) zu folgen, und denselben in Constituirung der neuen Harmonie mitzuhelfen und dasjenige

beizutragen, was den Uebrigen zu einem vollständigen Ganzen noch mangelt — weil sie, sage ich, dieses ihr Streben bald sanft, bald wehmüthig, bald ungestüm — allzeit aber nachdrücklich an den Tag legen, wo dann die plötzliche Erfüllung ihrer ganzen Sehnsucht um so gefälliger, erwünschter und überraschender ist, je größer diese Sehnsucht sowohl der zurückgehaltenen als der vorausgeschrittenen Concinenten nach ihren Harmoniegenossen war, und je mehr sie sich manifestirte. Daher kömmt es auch, daß diese Rückhalte und Vorausnahmen und die dadurch erzeugten formellen Harmonien auch in ganz gehaltlose Aufeinanderfolgen nicht nur der wesentlichen, sondern sogar der zufälligen mehr melodischen Harmonien Geschmack bringen, und einen neuen Ausdruck in selbe legen.

66. Da der Rückhalt und die Vorausnahme, in welchen diese Harmonien ihr ganzes Daseyn haben, die Natur der Concinenten nicht ändern, sondern nur das gleichzeitige Fortschreiten derselben in etwas aufhalten, so bedürfen alle diese formellen Harmonien keiner eigenen Regeln; denn die Concinenten haben in der Ligatur dieselben Fortschreitungen, wie ohne dieselbe in ganz einfacher Verbindung, da es sich nicht um eine andere Fortbewegung oder Lösung irgend eines Concinenten handelt, sondern nur um das frühere oder spätere Eintreffen desselben in der schon von seiner Natur bestimmten Fortbewegung oder Lösung. Jeder Concinent kömmt beim Rückhalt an eben die Stelle, wohin er auch ohne Rückhalt gekommen wäre, nur etwas später, ebenso kömmt jeder bei der Vorausnahme unverändert dahin, wohin er auch ohne Vorausnahme gekommen wäre, nur ein wenig früher. Somit sind alle vom Naturgesetze diktirten Grundregeln, die für die nächsten und entfernten Harmonienverbindungen in einfacher Form gelten, auch für alle Verbindungen durch Ligaturen (d. h. durch Rückhalt und Vorausnahme) geltend.

67. Ebenso ergibt sich schon aus der Entstehung dieser Harmonien die allgemeine Regel, daß alle vorbereitet werden müssen; denn da sie nur in dem Rückhalte und in der

Vorausnahme ihre Existenz haben, und sohin allzeit aus Concinenten einer vorhergehenden Harmonie (die zurückgehalten), und einer nachfolgenden (die vorausgenommen wird) bestehen, so setzen sie nothwendig — als absolute Bedingung ihrer Existenz — eine Harmonie voraus, die vorhergeht, und dann auch eine, die nachfolgt; denn kein Concinent kann zurückgehalten werden, der nicht schon da ist. — Es kann daher nie eine solche Harmonie allein, und für sich bestehend auftreten. —

68. Was die Anzahl dieser zufälligen formellen Harmonien betrifft, so gibt es deren so viele, als es verschiedene Verbindungen der wesentlichen und zufälligen durchgehenden Harmonien und deren Combinationen gibt, ja noch mehrere, da oft jede einzelne Verbindung wieder verschiedene Rückhalte und Vorausnahmen zuläßt, und je nachdem dieser oder jener Concinent, in der Ober-, in einer Mittel- oder Baßstimme, einer allein, oder zwei zugleich (ja bei manchen auch drei) zurückgehalten werden, allzeit wieder eine andere formelle Harmonie erscheint. So wie daher die Harmonienverbindungen unzählbar sind, so sind es auch diese Harmonien, und wenn man gleich mehrere unter dieselbe Bezifferung bringen kann, so sind doch selbst diese wegen ihren verschiedenen Beziehungen ebenfalls verschieden. Deßungeachtet unterliegt jeder einzeln, und alle insgesammt der oben §. 66 ꝛc. angeführten Grundregel, in welcher man die Natur aller kennen kann, und nach der sohin alle beurtheilt und behandelt werden müssen.

69. Da aber diese Verbindungsart durch Rückhalt ꝛc., und daher auch die dadurch erzeugten zufälligen Harmonien nicht bei allen Harmonienverbindungen gleichen Effekt hat, ja bei manchen Combinationen gar keine, oft sogar die entgegengesetzte Wirkung macht, wenn gleich die Behandlung ganz regelmäßig vor sich geht: so frägt es sich hier auch um eine Grundregel zur zweckdienlichen Anwendung derselben, damit so jener ästhetische Ausdruck, der in der klugen Anwendung der Ligaturen liegt, auch in einzelnen Fällen erzielt werden könne; denn aus dem bisher Gesagten ergibt sich nur die Kenntniß

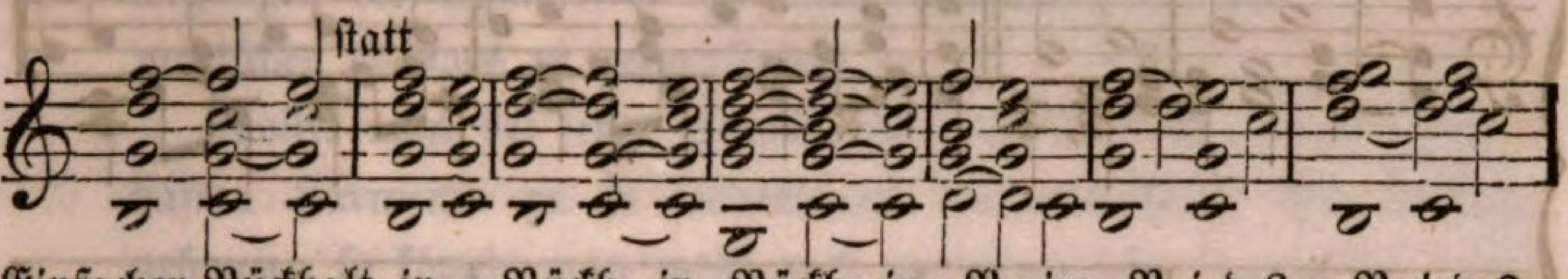
und legale Anwendung dieser Harmonien, und bloße Legalität schließt noch keinen ästhetischen Ausdruck in sich: es kann eine Verbindung ganz legal seyn, und doch ist sie darum noch nicht schön. Alles Schöne muß zwar legal seyn, aber nicht alles Legale ist schön, nicht alles Regelmässige hat nothwendig schon ästhetischen Gehalt. So kann ja auch ein Gedicht, ein schriftlicher Aufsatz, jenes in seinem Metrum, dieser in seiner Wortverbindung ganz legal, dabei aber ohne allen ästhetischen Gehalt und Werth seyn. Und ich glaube, man wird hier keine einfachere, umfassendere und sicherere Norm auffinden, als das für Tonkunst empfängliche Ohr, so wie überhaupt das ästhetische Musikgefühl des Tonforschers und Compositeurs selbst ist. Die in selbem liegende Grundregel erstreckt sich auf alle möglichen Verbindungen, und wenn sie auch zur Auffindung und sichern Beurtheilung der Legalität derselben oft auswärtiger Nachhilfe und fester Grundsätze bedarf, so ist sie doch zur Beurtheilung des Schönen und Nichtschönen, des Zweckdienlichen und Zweckwidrigen kräftiger und umfassender, als tausend Regeln. Ich bin auch der Meinung, man habe bisher dem Tonsinne des Musikers viel zu wenig Rücksicht geschenkt und Freiheit eingeräumt, und das ästhetische Musikgefühl desselben durch eine Menge verschiedener, oft ganz unnützer — oft auch ziemlich einseitiger und nicht hinlänglich gegründeter Regeln mehr eingeschüchtert und beschränkt, anstatt es dadurch zu bilden und zu erhöhen. Wollte man jede einzelne — in der unermeßlichen Tonwelt, und in allen Combinationen der Harmonien und Melodien liegende Schönheit durch besondere Regeln determiniren, so müßten diese Regeln ins Unendliche gehen, und der Kompositeur hätte kein anders Verdienst, als das einer leblosen Maschine! Ich glaube, die Hauptaufgabe und das durch Lösung derselben erworbene Verdienst des Tonsetzers bestehe vorzüglich darin, die ihm zu Gebote stehenden Stoffe der unendlich mannigfaltigen Töne und Toncombinationen nach seinem Tonsinne auszuwählen, zu seinen Zwecken nach den in seinem Ohre liegenden und durch die Grundreĝeln bestimmt

ausgesprochenen Normen zu ordnen, und dann durch sein schöpferisches Genie in die mittels jener formirte Legalität die ästhetischen Ausdrücke zu legen, die sich durch keine Regel erzwingen lassen, sondern freies Produkt des menschlichen Geistes sind. Ich halte demnach alle die unzähligen Regeln, die sowohl rücksichtlich der einzelnen Harmonienfolgen, welche sich zu Ligaturen eignen oder nicht, oder in welchen Concinenten ein Rückhalt oder eine Vorausnahme gut oder minder gut oder gar nicht anzubringen sei, — als auch rücksichtlich der Lösungen derselben, und deren Bezifferung theils schon in Lehrbüchern gegeben wurden, theils noch gegeben werden können, für unnöthig und überflüssig und für leere, unnütze Abmühungen, da sie dem Musiker keine neue Kenntniß beibringen, sondern nur auf ungeheuere Kosten von Zeit und Müheaufwand und durch verschiedene Formalitäten und Umwege dasjenige (eher verwirren als) bekräftigen, was ohnehin schon mit Richtigkeit und Leichtigkeit sein Ohr ihm sagt, oder was sich aus seinen übrigen Kenntnissen von selbst gibt. So kann jedes — auch nur mittelmässig feine und musikalisch gebildete Ohr mit Leichtigkeit und Präcision entscheiden, ob sich eine Harmonienverbindung zu einer Ligatur eigne oder nicht, oder welche Concinenten lieber einen Rückhalt dulden und welche schwerer — (wer dieß nicht im Stande ist, der wird auch durch Millionen Regeln kein musikalisch ästhetisches Gefühl erhalten, noch weniger ein ästhetisches Produkt liefern, und darf ohne Furcht, der Tonkunst einen Schaden zuzufügen, dem Studium der Composition und musikalischen Wissenschaft entsagen); die Lösungen geben sich für den, der die wesentlichen Akkorde nach dem oben angeführten Systeme mit ihren Lösungen inne hat, von selbst, da sie dieselben auch in der Ligatur beibehalten, und die Bezifferung ist für jeden, der die Intervalle einer Sekund, Terz ꝛc. kennt und z ä h l e n k a n n, noch gar das Leichteste. —

70. Uebrigens können die Ligaturen, in welchen diese Harmonien ihre Existenz haben, e i n f a c h oder k o m p l i c i r t seyn. Zu den einfachen gehören alle jene, wo zwischen zwei

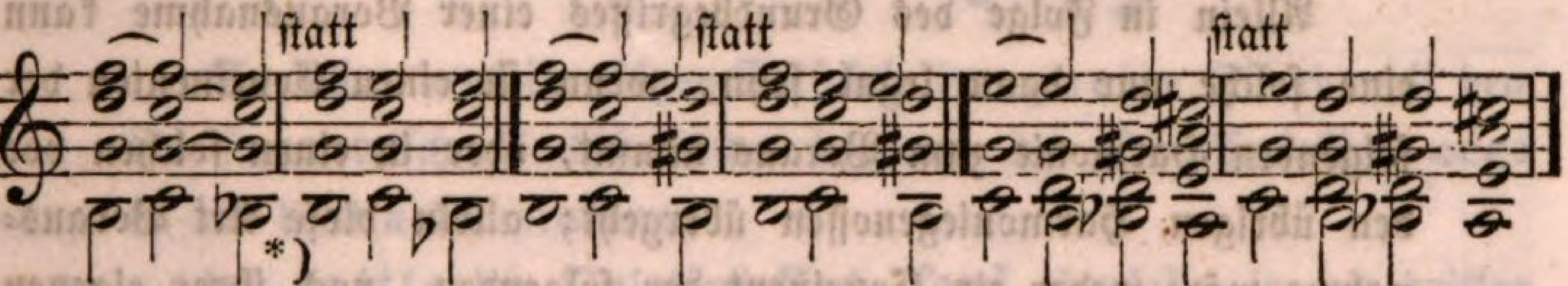
Harmonien nur Ein Rückhalt oder nur Eine Vorausnahme statt findet, dieser Rückhalt mag dann in einer, zwei oder drei Concinenten zugleich vorkommen.

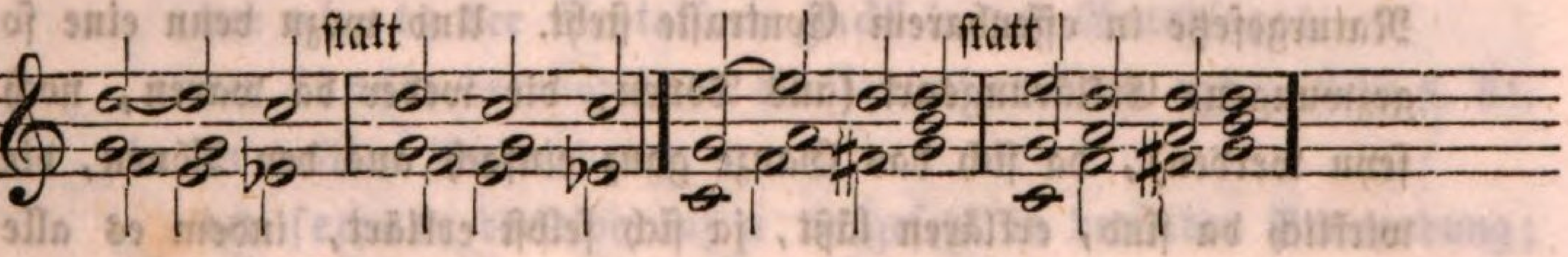
Einfache Ligatur in 1, 2 oder 3 gleichzeitigen Tönen.



Einfacher Rückhalt in der obersten Stimme. Rückh. in 2 Stimm. Rückh. in 3 Stimm. R. im Basse. R. i. d. 2. Stimme. R. i. d. 3. Stimme.

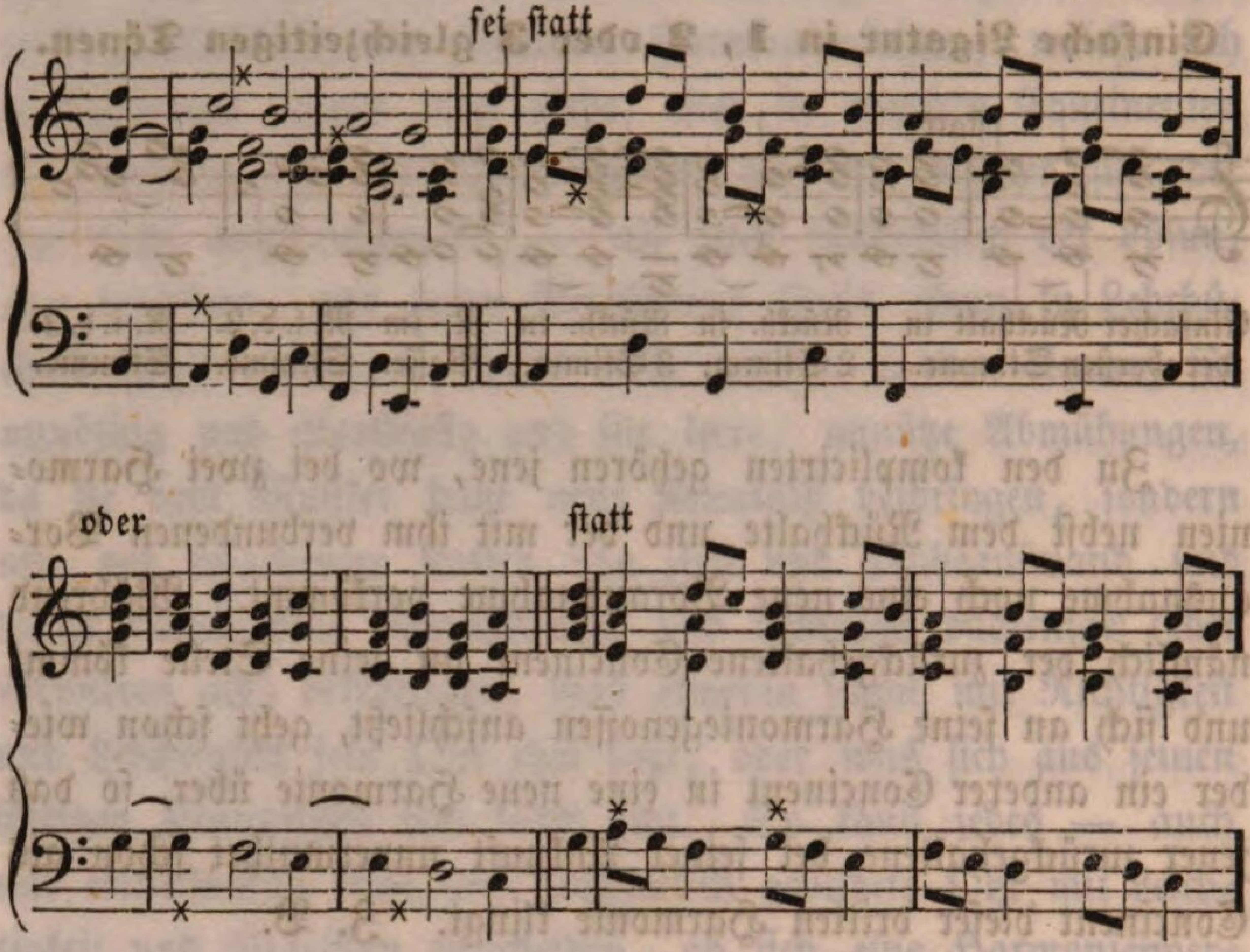
Zu den komplicirten gehören jene, wo bei zwei Harmonien nebst dem Rückhalte und der mit ihm verbundenen Vorausnahme noch eine neue Vorausnahme vorkömmt. Während nämlich der zurückgehaltene Concinent an seine Stelle kömmt und sich an seine Harmoniegenossen anschließt, geht schon wieder ein anderer Concinent in eine neue Harmonie über, so daß jener zurückgehaltene bei seiner Ankunft unvermuthet schon als Concinent dieser dritten Harmonie klingt. Z. B.





*) Manche Theoretiker nehmen zur Erklärung einiger harmonischen Gänge eine ganz eigene Gattung von Vorausnahme an, welche darin bestände, daß ein Ton mit Ueberspringung eines eigenthümlichen Concinenten seiner Harmonie die Stelle einer durchgehenden Note einnehme. Z. B.

71. Uebrigens können die einfachen und komplicirten Ligaturen bei allen möglichen Harmonienverbindungen — bei den natürlichen, wie bei den außerordentlicheu, mit größerm



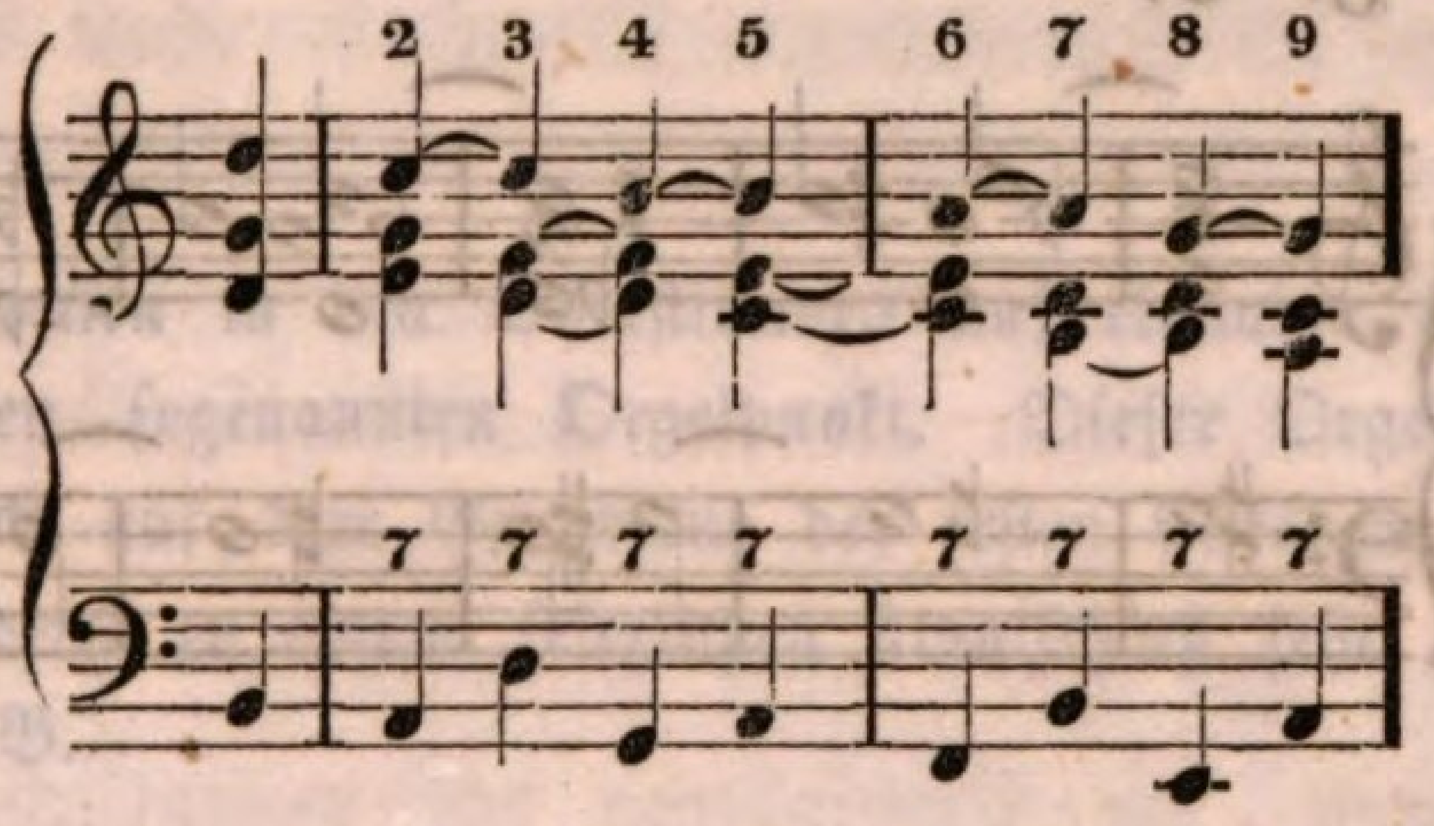
Allein in Folge des Grundbegriffes einer Vorausnahme kann eine solche nur dann legal seyn, wenn sie einen Concinenten der folgenden Harmonie zum Voraus nimmt, oder in einen solchen vor den übrigen Harmoniegenossen übergeht; allein diese Art Vorausnahme wäre weder ein Concinent der folgenden, noch ihrer eigenen Harmonie, sondern ein — beiden ganz fremder Ton, was mit dem Naturgesetze in offenbarem Contraste steht. Und wozu denn eine so gezwungene Erklärungsart (aus Tönen, die weder da waren, noch seyn werden), da sich das Ganze ganz einfach aus den Tönen, die wirklich da sind, erklären läßt, ja sich selbst erklärt, indem es alle wesentliche (bisweilen auch durchgehende) Harmonien seyn können, die sich durch ihre Umwendungen (besonders die zweite Hilfsharmonie in ihren verschiedenen Modifikationen und deren Umwendungen) ganz leicht zu solchen Gängen eignen, und da hier ihr Zweck nur ist, den numerösen harmonischen Gang zu bilden, und nicht, das stete natürliche Verhältniß der Hilfsharmonien zu ihrer Zweckharmonie darzustellen, so streben hier Hilfs- und Zweckharmonien — die und wie sie immer in der Skala der festgesetzten Tonart lie-

oder geringerm ästhetischen Effekt statt haben. Es mögen daher Zweckharmonien mit Zweckharmonien, Hilfsharmonien mit

---

gen, ohne Unterschied und ohne Rücksicht der natürlichen Lösung der Hilfsharmonien einzig nur dahin, durch ihre gleichartigen Fortbewegungen die Symmetrie oder den festgesetzten Numerus des harmonischen Ganges zu verwirklichen.

Wollte man bei jeder Schwierigkeit in Erklärung einer räthselhaften Harmonie zu so sonderbaren Vorausnahmen die Zuflucht nehmen, so könnte man wohl nach und nach alle Harmonien außer dem Dreiklange hinweg raisoniren. Selbst vom ersten Akkorde nach dem Dreiklange könnte man mit demselben Rechte behaupten, er sei nur ein Dreiklang, und die Septime sei eine erlaubte Vorausnahme (wie es hier in dem angesetzten Beispiele der vierte Akkord wirklich wäre).



u. s. f.

So wäre denn im obigen Beispiele der zweite Akkord, mit dem die symmetrische Fortschreitung beginnt, der Quintsextakkord **cega** in der dritten Umwendung;

der dritte der Quintsextakkord **facd** ebenfalls in der dritten Umwendung;

der vierte der Septakkord **ghdf** in der Grundlage;

der fünfte der modifizirte Mollquintsextakkord **eghc**, siehe §. 61, in der dritten Umwendung;

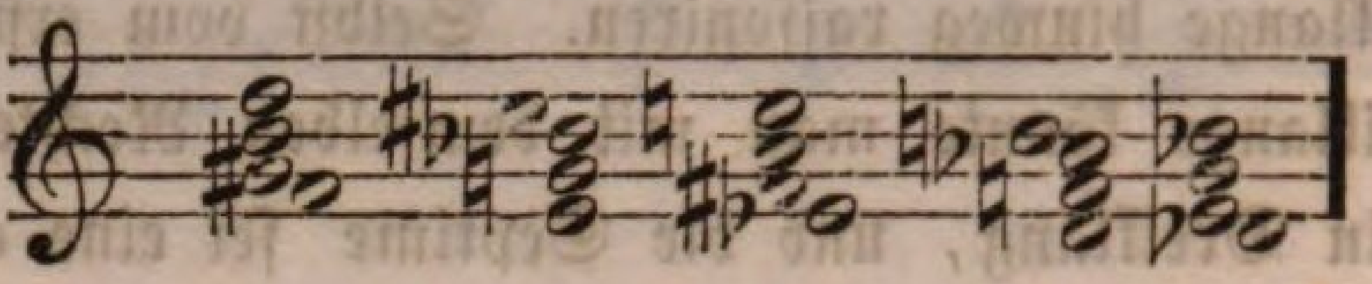
der sechste derselbe auf **a** aufgesetzt in derselben Umwendung;

der siebente der Mollquintsextakkord **dfah** in der dritten Umwendung (mit Weglassung des **f**);

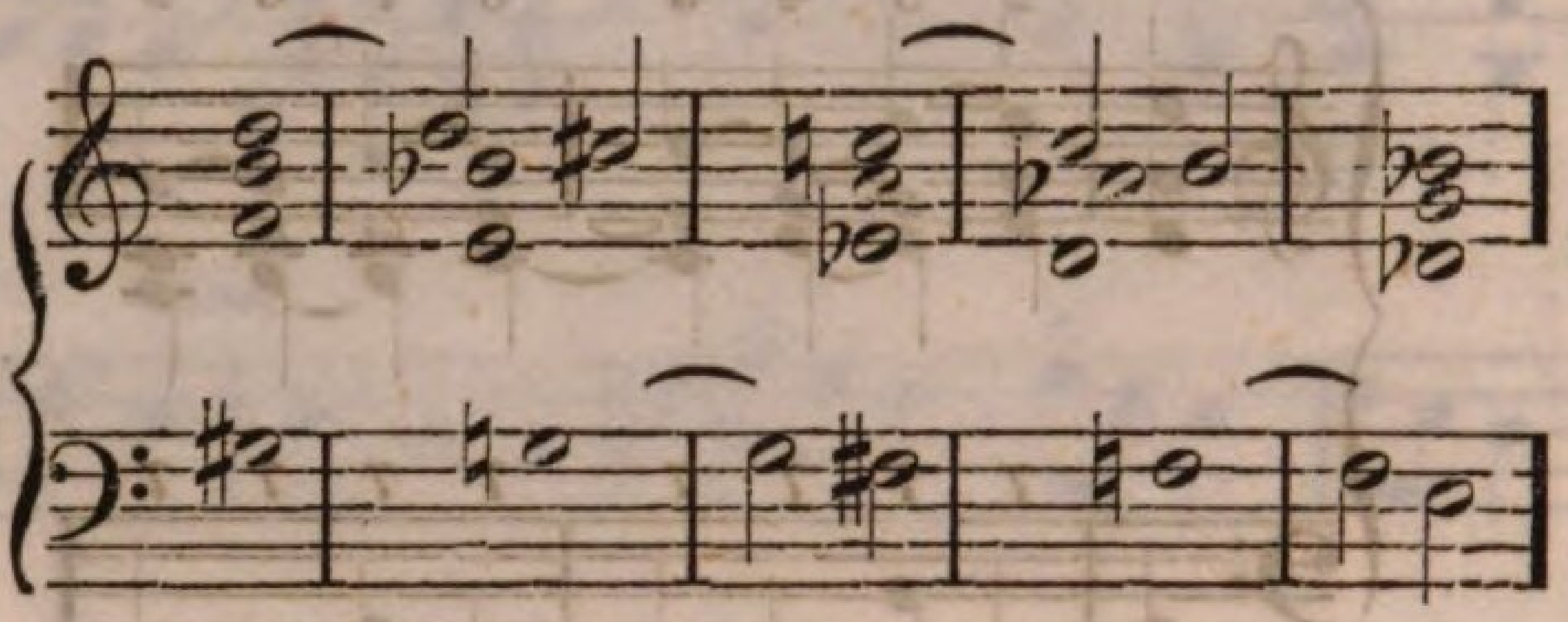
der achte der Durquintsextakkord **ghde** in der dritten Umwendung;

der neunte der Durquintsextakkord **cega** in der dritten Umwendung (mit Auslassung des **e**), also alles wesentliche Harmonien, die und wie sie in der Skala liegen, jedoch nicht in natürlicher, sondern in symmetrischer Fortschreitung, die hier Hauptzweck ist.

ihren oder andern Zweckharmonien, oder mit andern Hilfsharmonien, in ihrer ursprünglichen oder in ihrer modificirten Form, oder in ihren Umwendungen, ja auch zufällige und durchgehende Harmonien mit einander, oder mit wesentlichen Harmonien in legaler Verbindung stehen, so läßt allzeit der eine oder andere Concinent einen Rückhalt zu, wodurch sodann die buntesten formellen Harmonien entstehen, die selbst in die gehaltlosesten Gänge ästhetische Ausdrücke bringen können. Welche Harmonienverbindung z. B. hat wohl weniger ästhetischen Gehalt, als die Fortschreitung durch bloß runde Akkorde?



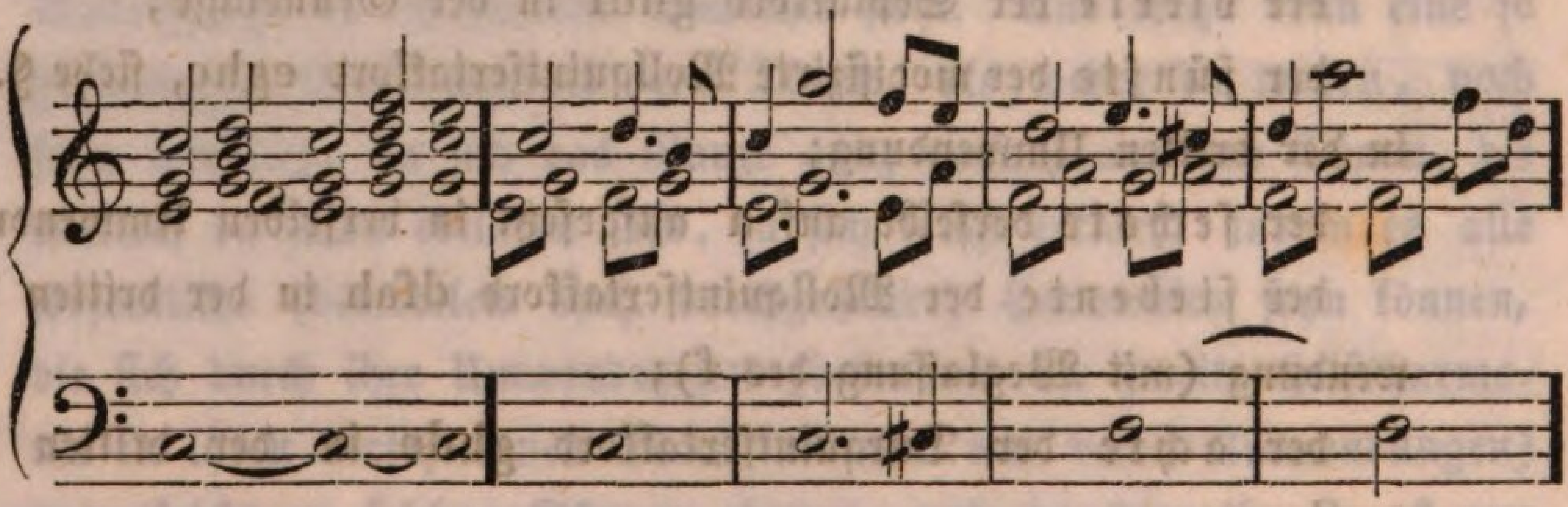
Durch einfache Rückhalte *) hingegen bekömmt sie einen eigenen Ausdruck. Z. B.



u. s. f.

---

*) Eine besondere Gattung von Rückhalt findet oft beim Grundtone des Dreiklanges statt, wenn er im Basse liegt, der öfters stehen bleibt und forttönt, während die Oberstimmen seine erste Hilfsharmonie vortragen. Z. B.



Dieses Vorrecht scheint ihm als Grundton des ganzen Tonreiches zuzukommen.

Ja zuweilen bleibt er viele Takte unbeweglich liegen, während verschiedene konsonirende und dissonirende, wesentliche und durchge-

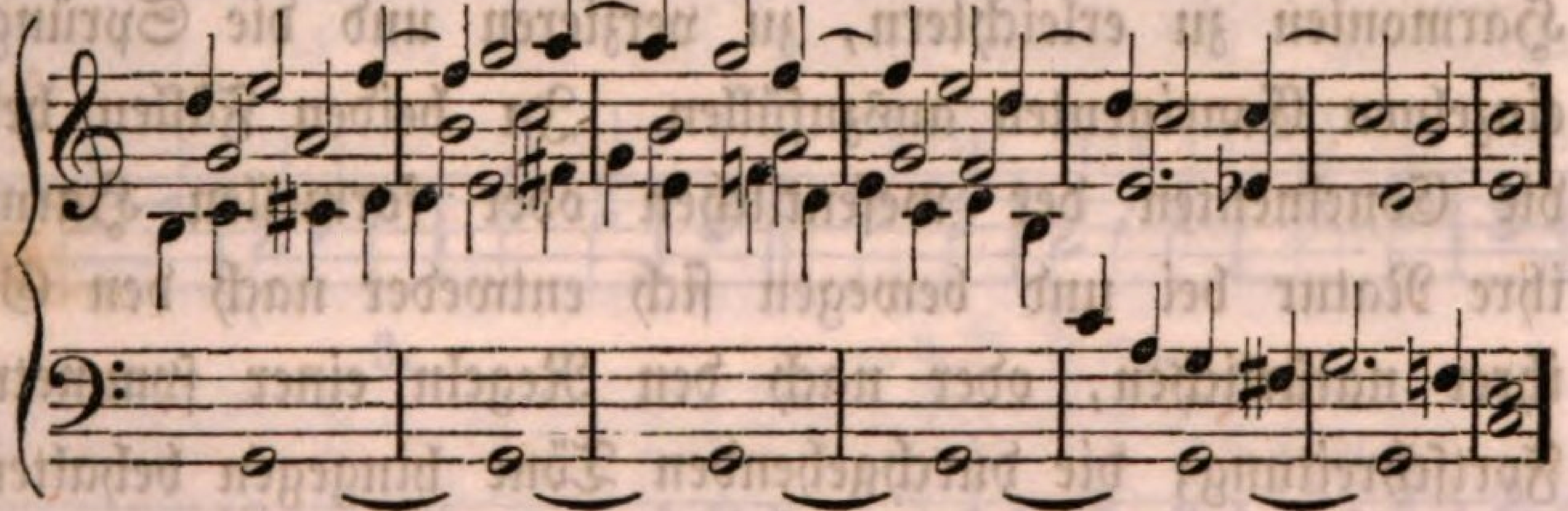
b. Von den zufälligen Harmonien mit bloß vorübergehender Existenz.

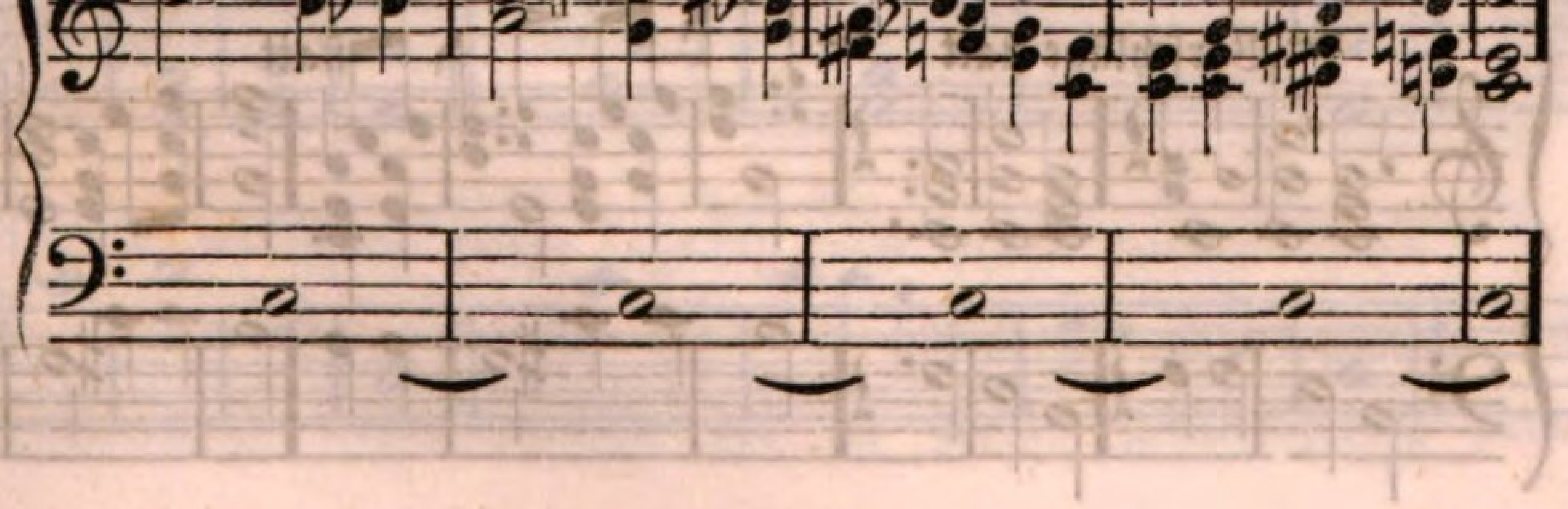
72. Diese zweite Gattung zufälliger Harmonien begreift alle übrigen Zusammenklänge in sich, welche weder wesentliche, noch durch Vorausnahme und Rückhalt entstandene Harmonien sind, sondern nur aus durchgehenden Tönen — ganz oder zum Theile — geformt werden, und daher nach Art einer mehrfachen Melodie nur eine vorübergehende Rolle spielen.

73. Zu den durchgehenden Tönen, aus welchen diese Harmonien ganz oder zum Theile bestehen, gehören nicht nur alle Töne der Dur- und Mollskala, sondern auch die der chromatischen Tonleiter, so oft sie nicht als ruhende oder förmliche Concinenten einer wesentlichen oder zufälligen

---

hende Harmonien in den Oberstimmen auf einander folgen, und bildet so den sogenannten Orgelpunkt. Dieser Orgelpunkt kann nebstdem auch auf dem Grundtone der ersten Hilfsharmonie ruhen, wo er besonders zu einem feierlichen Finalschluß sehr guten Effekt macht. Z. B.



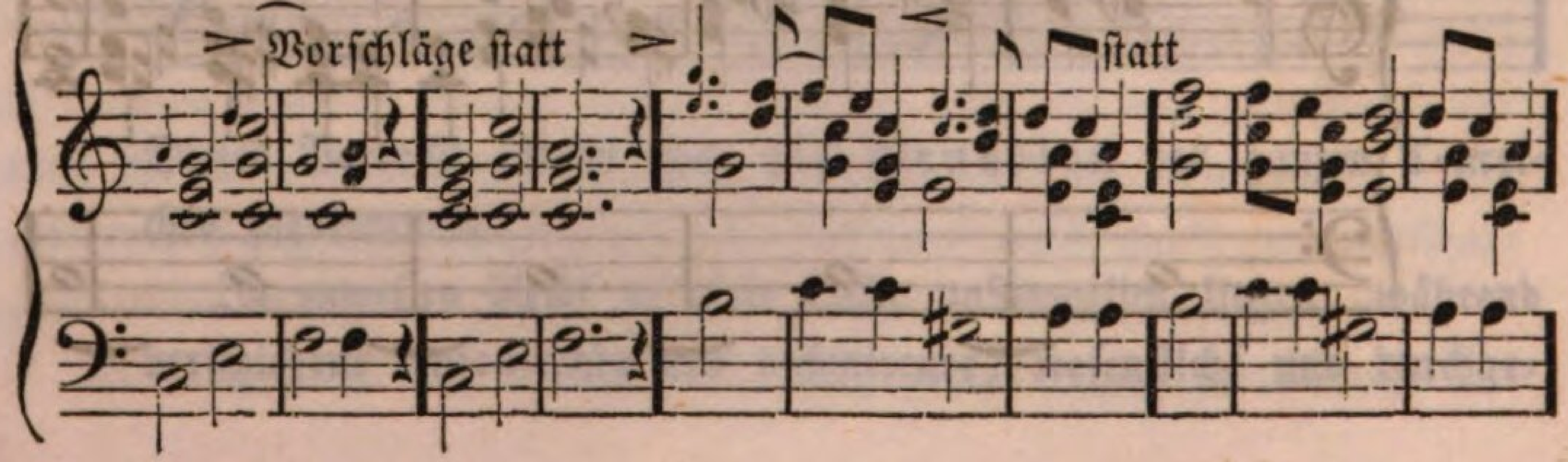


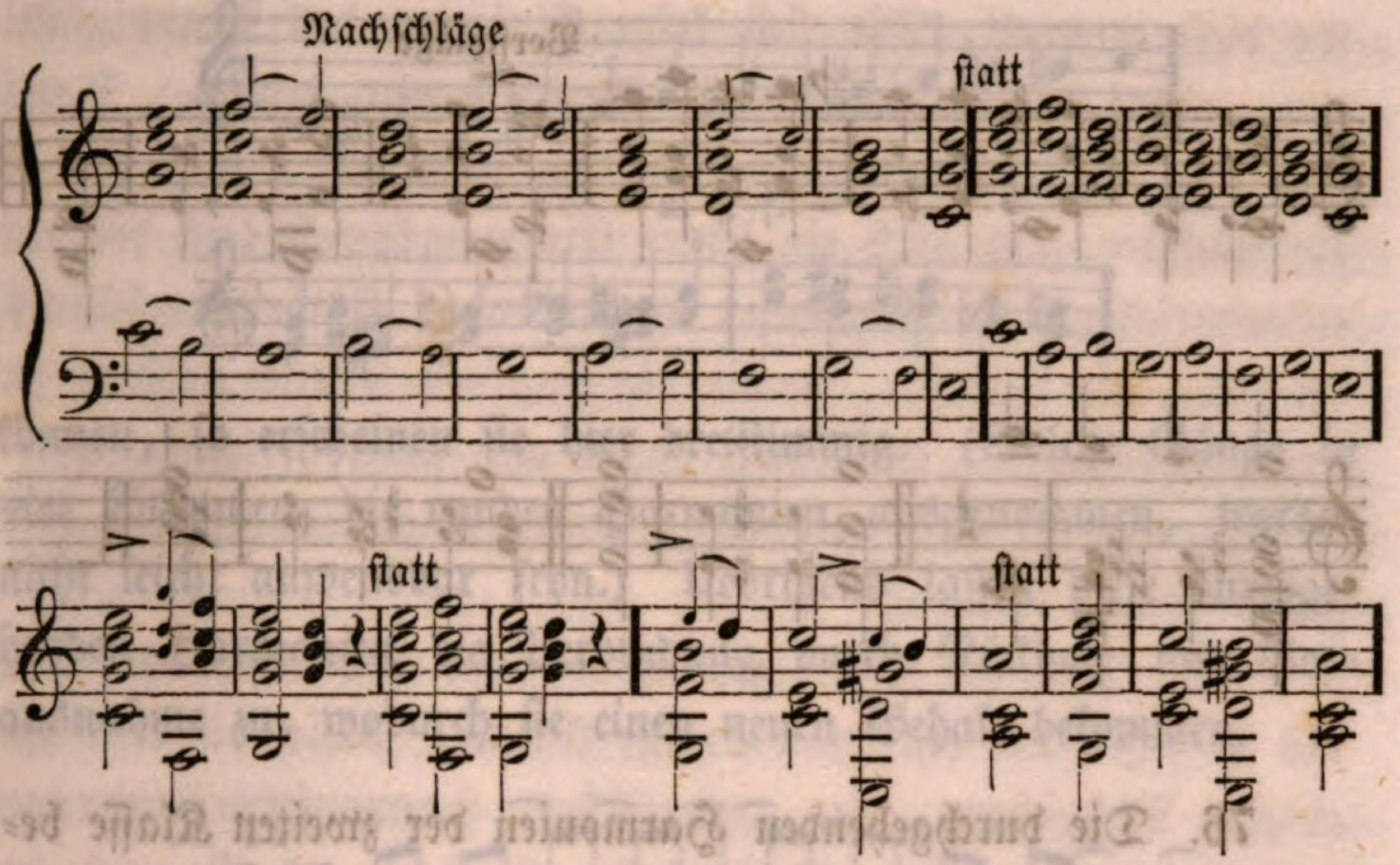
formellen Harmonie auftreten, sondern nur mehr melodisch theils auf die wesentlichen oder durch Ligatur gestalteten Harmonien einwirken und als Vor- und Nachschläge zur vorübergehenden Auszierung oder zur Ausfüllung der Sprünge einzelner Concinenten dienen; theils eigene — melodisch harmonische Gänge bilden.

74. Man kann daher alle vorübergehenden Harmonien in zwei Hauptklassen theilen, je nachdem die durchgehenden und ihre Existenz begründenden Töne mit wesentlichen oder durch Ligaturen erzeugten Harmonien in (gleichzeitiger oder aufeinander folgender) Verbindung stehen, und als Vor- oder Nachschläge zu ihrer Verzierung, oder zur Erleichterung der Fortschreitung einzelner Concinenten (die ohne sie größere Sprünge machen müßten) dienen; — oder aber ganz eigene Gänge und unabhängige Fortschreitungen bilden — ohne Verbindung und Rücksicht auf die wesentlichen oder formellen Harmonien. —

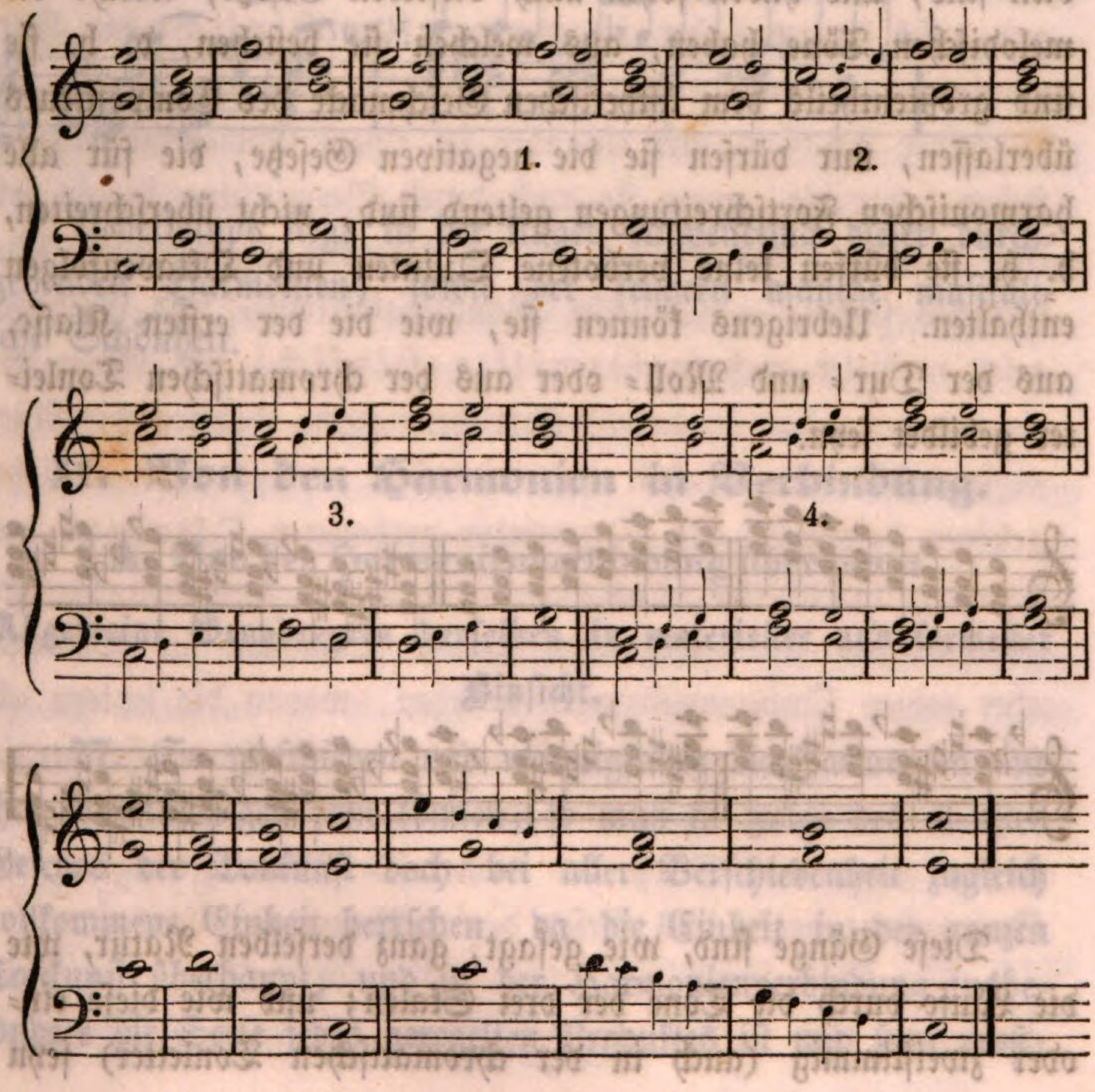
75. Was die durchgehenden Harmonien der ersten Klasse betrifft, so erscheinen die sie charakterisirenden durchgehenden Töne entweder gemischt mit Concinenten der wesentlichen Harmonien, als Vor- oder Nachschläge, oder allein, jedoch bestimmt, die Verbindung der wesentlichen oder ligirten Harmonien zu erleichtern, zu verzieren und die Sprünge der einzelnen Concinenten auszufüllen. In beiden Fällen behalten die Concinenten der wesentlichen oder formellen Harmonien ihre Natur bei und bewegen sich entweder nach den Gesetzen ihrer natürlichen, oder nach den Regeln einer symmetrischen Fortschreitung; die durchgehenden Töne hingegen behalten ihre melodische Natur, müssen sich hier jedoch nach jenen richten, weil sie nur um ihretwillen da sind.

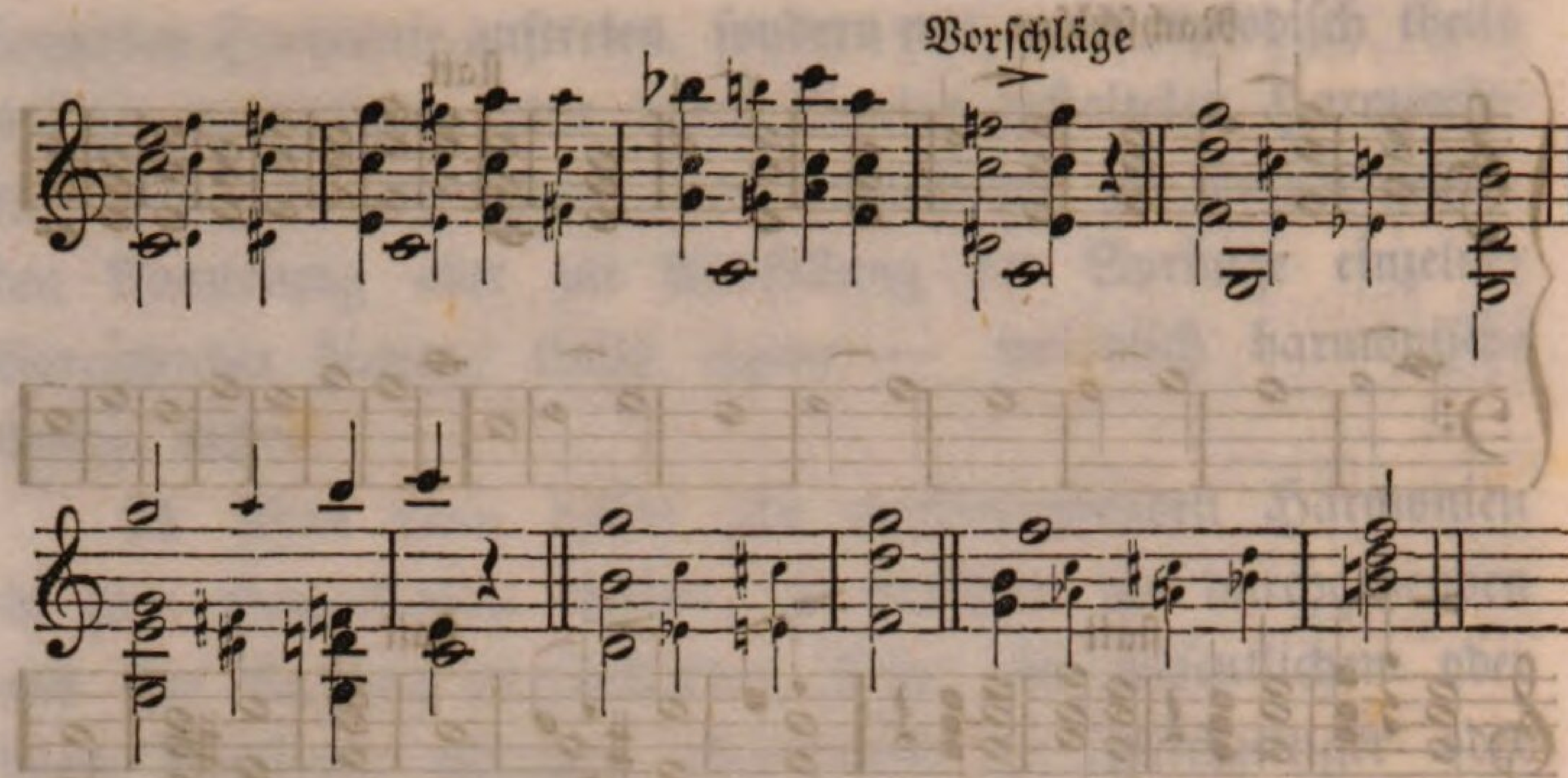
a) Durchgehende Harmonien durch Vor- und Nachschläge.



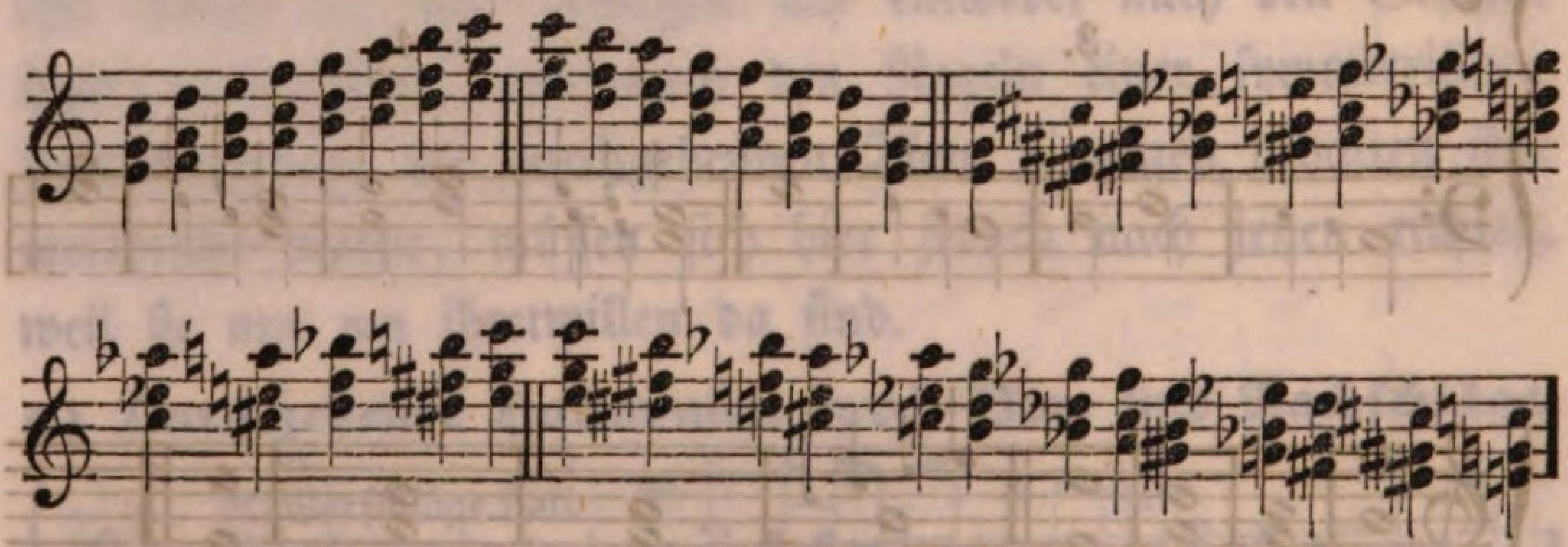


b) Durchgehende Harmonien durch Erleichterung der Verbindung vier wesentlicher Harmonien, und Ausfüllung der Sprünge einzelner Concinenten.

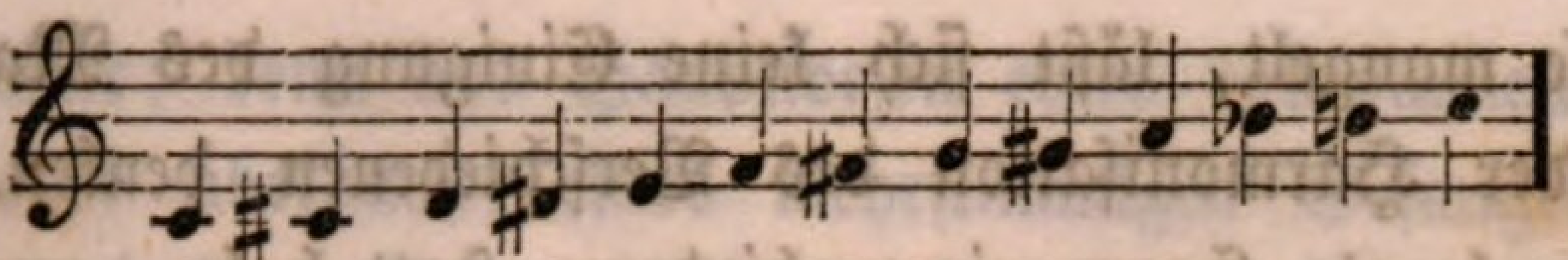




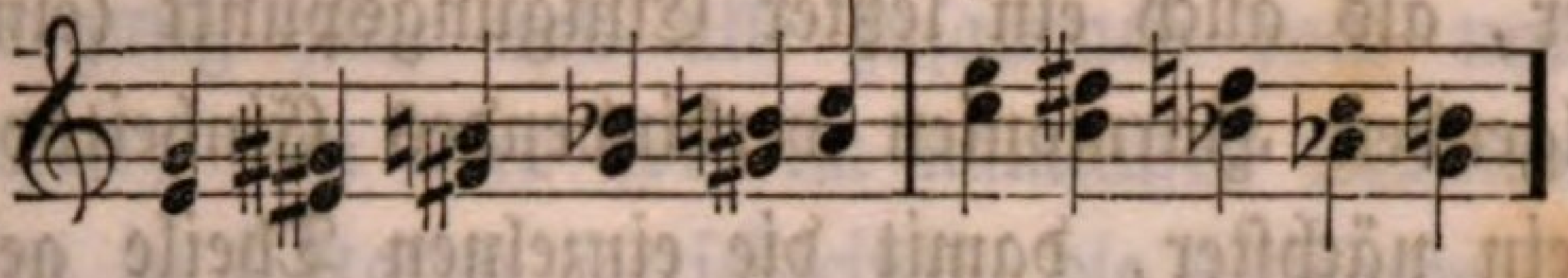
76. Die durchgehenden Harmonien der zweiten Klasse bestehen aus bloß durchgehenden Tönen, ohne Rücksicht auf Verbindung mit wesentlichen oder formellen Harmonien: sie sind als Harmonien das, was die verschiedenen Läufe als Melodien sind, und haben sohin auch dieselben Gesetze, welche die melodischen Töne haben, aus welchen sie bestehen, d. h. sie sind größtentheils dem ästhetischen Geschmacke des Compositeurs überlassen, nur dürfen sie die negativen Gesetze, die für alle harmonischen Fortschreitungen geltend sind, nicht überschreiten, d. h. sie dürfen keine verbotene Quinten und Oktavenfolgen enthalten. Uebrigens können sie, wie die der ersten Klasse, aus der Dur- und Moll- oder aus der chromatischen Tonleiter gebildet seyn.



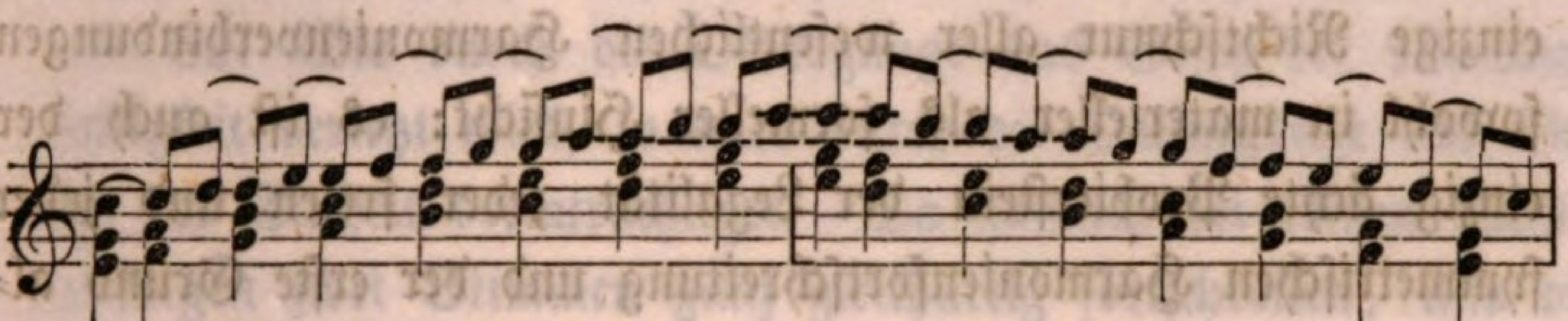
Diese Gänge sind, wie gesagt, ganz derselben Natur, wie die Läufe durch die Töne der drei Skalen; und wie diese ein- oder zweistimmig (auch in der chromatischen Tonleiter) seyn

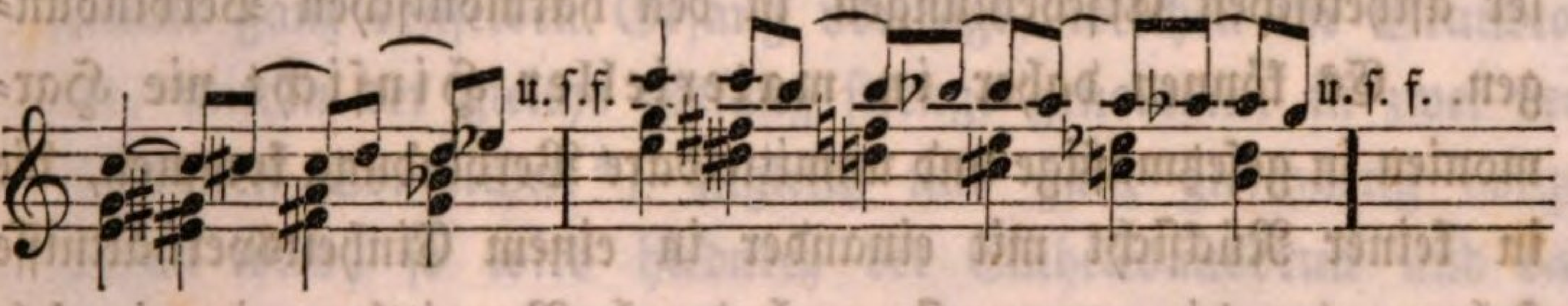


u. s. f.



können, so erscheinen sie hier dreistimmig. (Solche Gänge in vier Stimmen, die runden Harmonien ausgenommen, werden nicht leicht anwendbar seyn.) Uebrigens lassen diese durchgehenden Harmonien die Verbindung durch Rückhalt und Vorausnahme zu, wodurch sie einen neuen Gehalt bekommen.





Ueberhaupt liegt in der klugen Anwendung dieser durchgehenden Harmonien, sowie der frühern manche musikalische Schönheit.

II. Von den Harmonien in Verbindung.

A. Von der Harmonienverbindung überhaupt.

Allgemeine Grundregeln derselben in materieller und formeller Hinsicht.

77. So verschieden und mannigfaltig die Harmonien und ihre Verbindungen seyn können, so muß in Folge des obersten Gesetzes der Tonkunst doch bei aller Verschiedenheit zugleich vollkommene Einheit herrschen, da die Einheit in der ganzen Tonkunst überhaupt, und in der Harmonienverbindung insbesondere die Seele jedes geregelten Produktes ist und seyn muß:

wo diese mangelt, läßt sich keine Einigung des Mannigfaltigen, oder Harmonisation des Verschiedenen denken. Damit also eine legale Harmonienverbindung statt habe, muß sowohl ein nächster, als auch ein letzter Einigungspunkt (ein die aufeinanderfolgenden Harmonien verbindendes Einheitsverhältniß) da seyn; ein nächster, damit die einzelnen Theile gehörig zusammenhängen, — ein letzter, damit aus allen verschiedenen — in sich legalen und vollkommen organisirten Theilen ein geregeltes Ganze erwachse.

78. Das die Mannigfaltigkeit beseelende Einheitsverhältniß ist sohin der erste und einzige Grund, sowie die erste und einzige Richtschnur aller wesentlichen Harmonienverbindungen sowohl in materieller als formeller Hinsicht: es ist auch der einzig ächte Probierstein der Legalität jeder freien und jeder symmetrischen Harmonienfortschreitung und der erste Grund aller ästhetischen Erscheinungen in den harmonischen Verbindungen. Es können daher in materieller Hinsicht nie Harmonien in gesetzmäßige und unmittelbare Verbindung kommen, die in keiner Rücksicht mit einander in einem Einheitsverhältnisse stehen, oder die, wenn sie auch durch Vermittlung in ein solches kommen, die Einheit des vorliegenden Satzes und Musikstückes stören. — Dasselbe Mannigfaltigkeits- und Einheitsgesetz verbietet auch in formeller Hinsicht alle Arten von Harmonienverbindungen und Fortschreitungen, wodurch die Mannigfaltigkeit und Einheit im mindesten verletzt wird. Hieher gehören besonders alle sogenannten verbotenen Oktaven- und Quintenfortschreitungen (welche in gleichzeitigen und gleichartigen Fortbewegungen zweier Stimmen in Oktaven- oder reinen Quintendifferenzen bestehen, wovon die letztern allzeit, die erstern nur im mehrstimmigen geschlossenen Harmoniesatze als verboten betrachtet werden). Die Oktavgänge verstossen gegen das Gesetz der numerosen Mannigfaltigkeit, die Quintgänge gegen das Gesetz der vollkommenen Einheit.

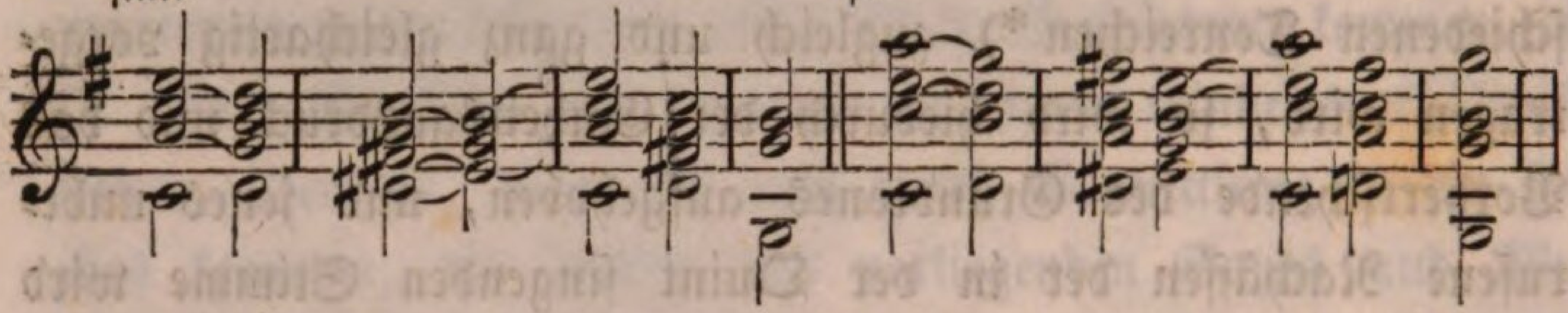
79. Daß durch die Oktavenfolge im geschlossenen Harmoniesatze das Verhältniß der Mannigfaltigkeit gestört wird,

ist offenbar; denn das Hauptwesen eines vollkommenen Quartetts (oder überhaupt eines mehrstimmigen Gesanges) besteht darin, daß jede Stimme ihren eigenen Gesang, ihre eigene Fortbewegung hat, und alle zusammen doch nur ein Ganzes ausmachen; nun aber hört im nämlichen Momente, wo zwei Stimmen in Oktaven fortschreiten, die vierfache Mannigfaltigkeit auf, und der Gesang erscheint auf einmal nur dreistimmig, da zwei Stimmen dasselbe singen (denn jede Oktave bildet mit ihrem Grundtone nur einen Einlaut, keinen Mehrlaut), und so stellt sich dieser Mangel an Mannigfaltigkeit so deutlich dar, daß jedes feine Ohr empfindlich dadurch beleidigt wird.

80. Wie durch die Oktavgänge das Gesetz der Mannigfaltigkeit verletzt wird, so wird durch die Quintgänge das Gesetz der Einheit beeinträchtiget. Da nämlich bei reinen Quintenfolgen zwei Stimmen ganz gleichartig fortschreiten, und die Quint ganz denselben Gesang vorträgt, welchen ihr Grundton hat, mithin der gleiche Gesang strenge genommen in zwei verschiedenen Tonreichen *) zugleich und ganz gleichartig vorgetragen wird, so wird hiedurch der Einheitsausdruck und das Vorherrschende des Grundtones aufgehoben, und jenes unberufene Nachäffen der in der Quint singenden Stimme wird dem musikalischen Ohre unerträglich. Bei dem gleichzeitigen Fortschreiten der Stimmen in andern Intervallen, z. B. der Terz oder Sext ꝛc. ist dieß nicht der Fall, denn da hat keine Stimme den ganz gleichen Gesang, wie die andere: während die Eine um einen ganzen Ton vorwärts schreitet, geht die Andere gewöhnlich nur um einen halben vorwärts, und wenn sie auch inzwischen Fortschreitungen eines ganzen Tones zugleich machen, so ist doch der Ausdruck dieser ganzen Töne nicht gleichartig, denn ein ganz anderer Ausdruck ist z. B. dem ganzen Tone von der Quart zur Quint, als demjenigen von

*) Z. B. ein Gesang aus **Cdur**, um eine reine Quint höher vorgetragen — wird zum Gesange aus **Gdur** — und zwar in allen reellen und formellen Beziehungen.

der Sext zur Septime eigen, wovon man sich durch die einfachste Melodie überzeugen kann. — Für die Fortschreitungen in falschen Quinten (oder von einer reinen in eine falsche) gilt dieses Gesetz aus dem angeführten Grunde nicht, obwohl solche Fortschreitungen aus einem andern Grunde manchmal nicht gut lassen. Mehr würde dieses Gesetz die reinen Quartenfortschreitungen treffen, nicht nur weil sie in ihrer Umkehrung reine Quinten sind, sondern weil das von diesen Gesagte auch von ihnen gelten würde, wenn nicht das Beleidigende durch die in der Quart liegende Dissonanz beinahe ganz gedeckt würde, weßhalb dann auch in den Compositionen der ersten Tonsetzer häufig solche Quartenfortschreitungen gefunden werden, ja manche strengen Theoretiker rathen sogar, Quintenfolgen dadurch zu verbessern, daß man die Harmonien umwende und sie in Quartenfolgen umwandle. Z. B.

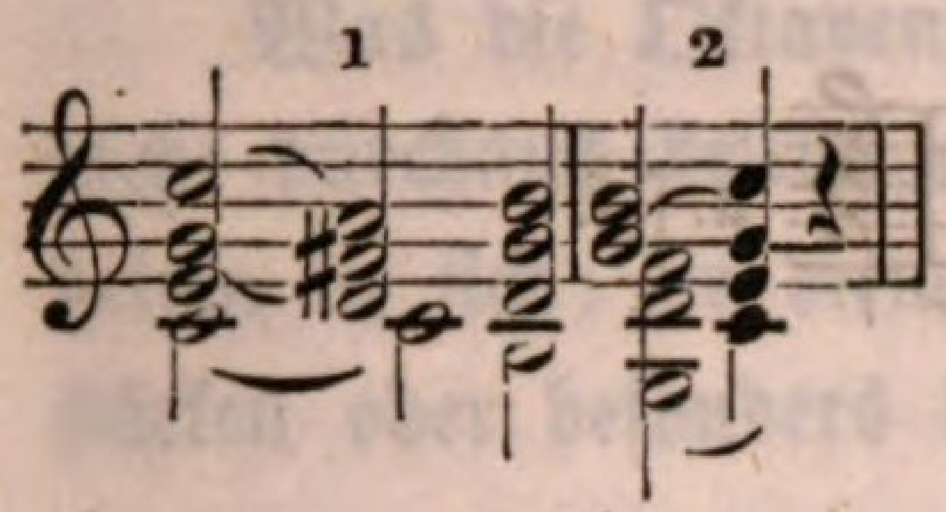


Daß Septimenfolgen an und für sich gegen das Naturgesetz verstossen, wie manche behaupten, läßt sich wohl kaum erweisen, außer es geschehen jene auf Kosten falscher Lösungen oder der Vollständigkeit der Harmonien, wo aber dann mehr die Verletzung dieser Gesetze beleidiget, als die Art der Fortschreitung *). —

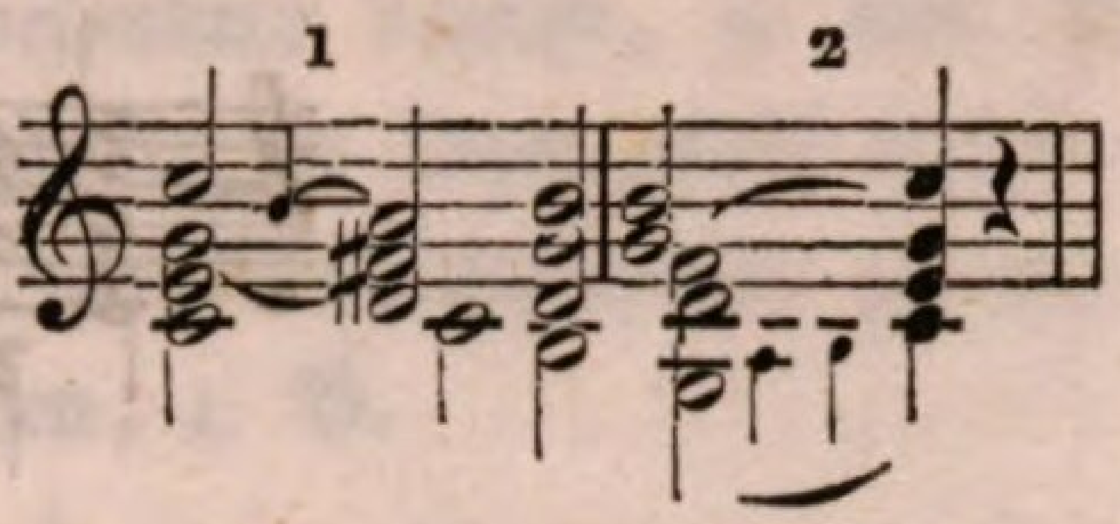
---

*) Manche musikalischen Scholastiker verbieten auch die sogenannten verborgenen oder versteckten Fünften- und Achtenfolgen (wo nämlich zwei Concinenten in gleichmässigem Schritte mitsammen in einem Fünften- oder Achtenintervall verlautend beisammen stehen), und zwar aus dem Grunde, weil hier das Gehör die Zwischentöne denke (?). Z. B.

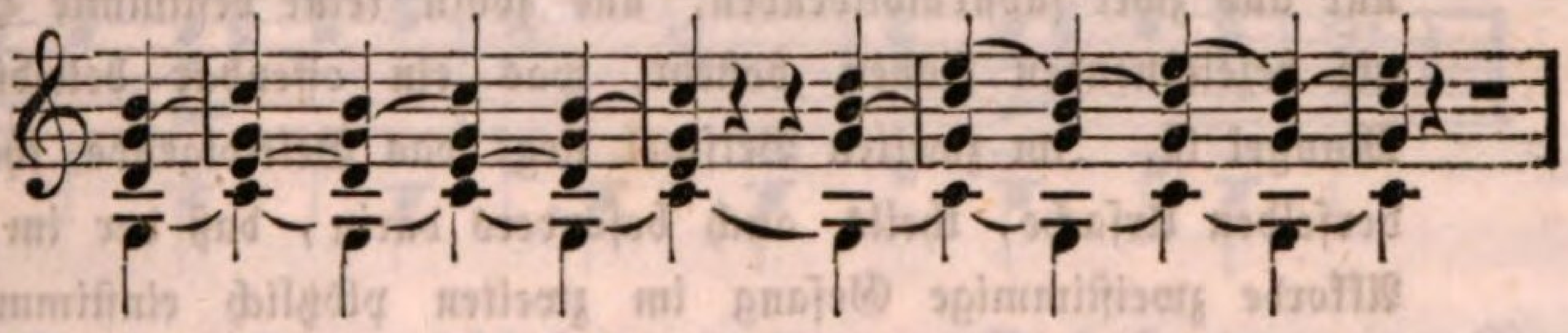
81. Hinsichtlich der offenbaren Oktav= und Quintfolgen ist noch zu bemerken, daß es einzelne Fälle geben könne, wo sie



Hier denke sich das Ohr die Zwischentöne:

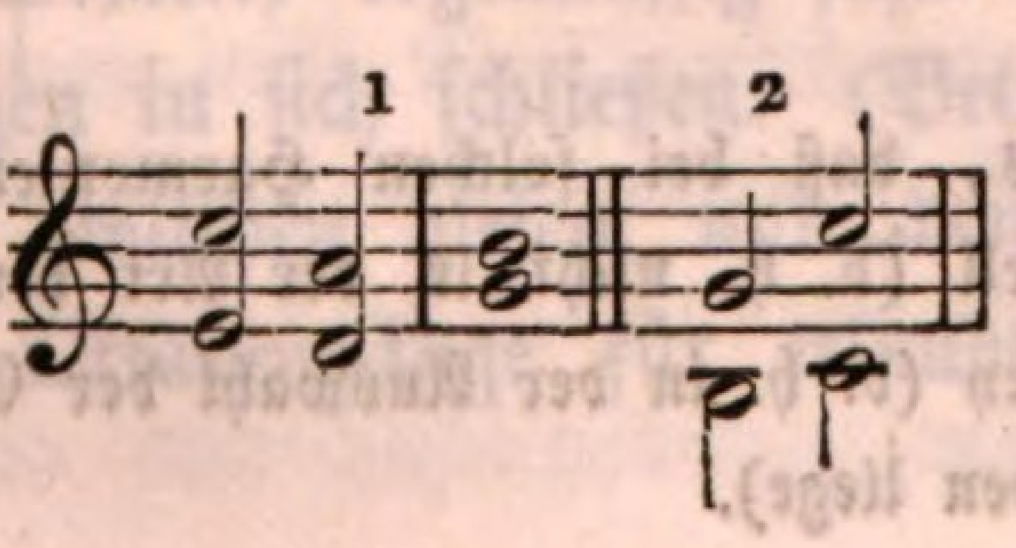


Allein wahrlich eine sonderbare Erscheinung, daß hier zwei Töne eine verbotene Fortschreitung machen, wovon der Eine gar nicht wirklich existirt, und im ersten Beispiele weder ein Concinent der vorhergehenden noch nachfolgenden Harmonie ist, noch seyn kann! — Im vielstimmigen Satze läugne ich das Anstössige dieser Fortschreitungen geradezu, und berufe mich sowohl auf das innerste — durch kein scholastisches Vorurtheil verdorbene — Musikgefühl, und auf die Werke der ersten Meister, wo im vielstimmigen Satze solche Gänge wohl den hunderten nach sich vorfinden, und zwar oft ganz enge an einander gereiht oder dieselben ganz unverändert wiederholt, ohne daß es dem Compositeur selbst, noch den Zuhörern nur träumen kann, es sei hierin ein Naturgesetz verletzt worden oder ein Mißverhältniß vorhanden. Wie oft z. B. hört und findet man:

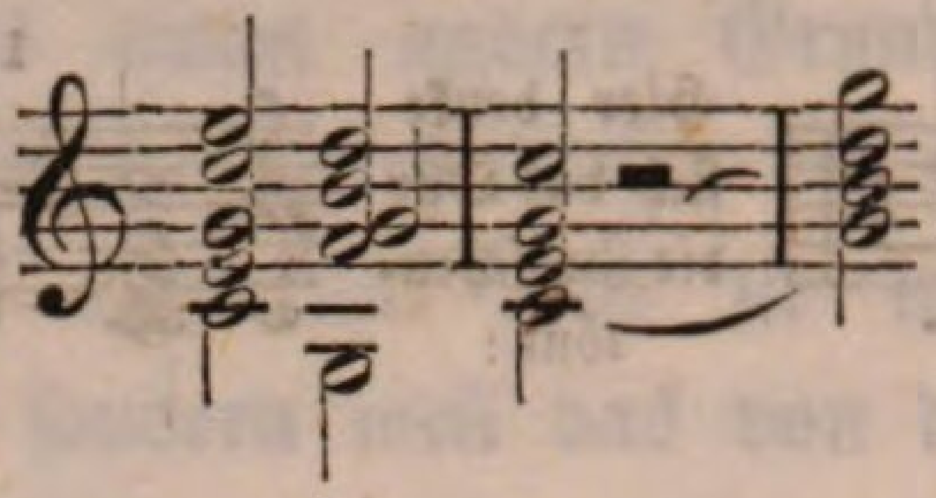


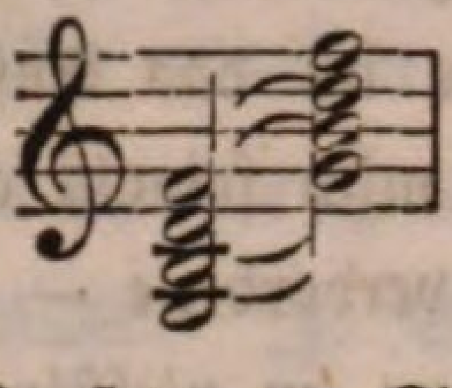
wo jeder Akkord eine solche vorgebliche verborgene Quint oder Oktavfolge einschließt! —

Indessen gebe ich gern zu, daß im zwei= oder dreistimmigen Satze solche Folgen öfters beleidigen, nicht aber aus dem aus der Phantasie genommenen obigen Grunde, sondern aus einer andern — nicht eingebildeten, sondern reelen Ursache; so z. B.



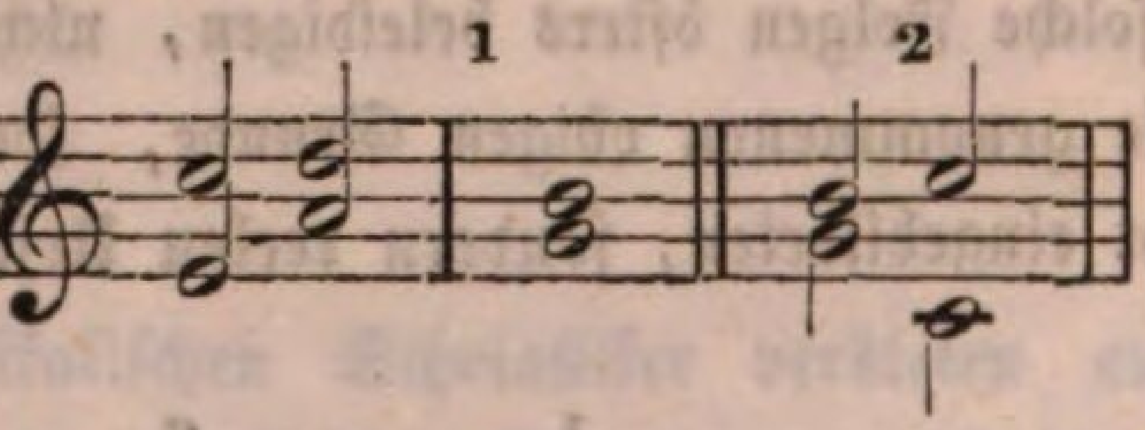
auch beim geschlossenen Harmoniesatze nicht beleidigen, und mithin erlaubt sind. So z. B. sind sie nicht anstössig zwischen dem letzten Akkorde einer Periode oder einer Cadenz, und dem ersten der folgenden Periode


u. s. f.

weil diese Fortschreitungen nicht zusammen hängen, sondern jede ein für sich bestehendes Ganzes ist. Ebenso beleidigen sie nicht bei Wiederholung desselben Akkordes in einer andern Oktavlage, z. B.  weil hier keine Fortschreitung, sondern nur eine Umsetzung Statt findet.

---

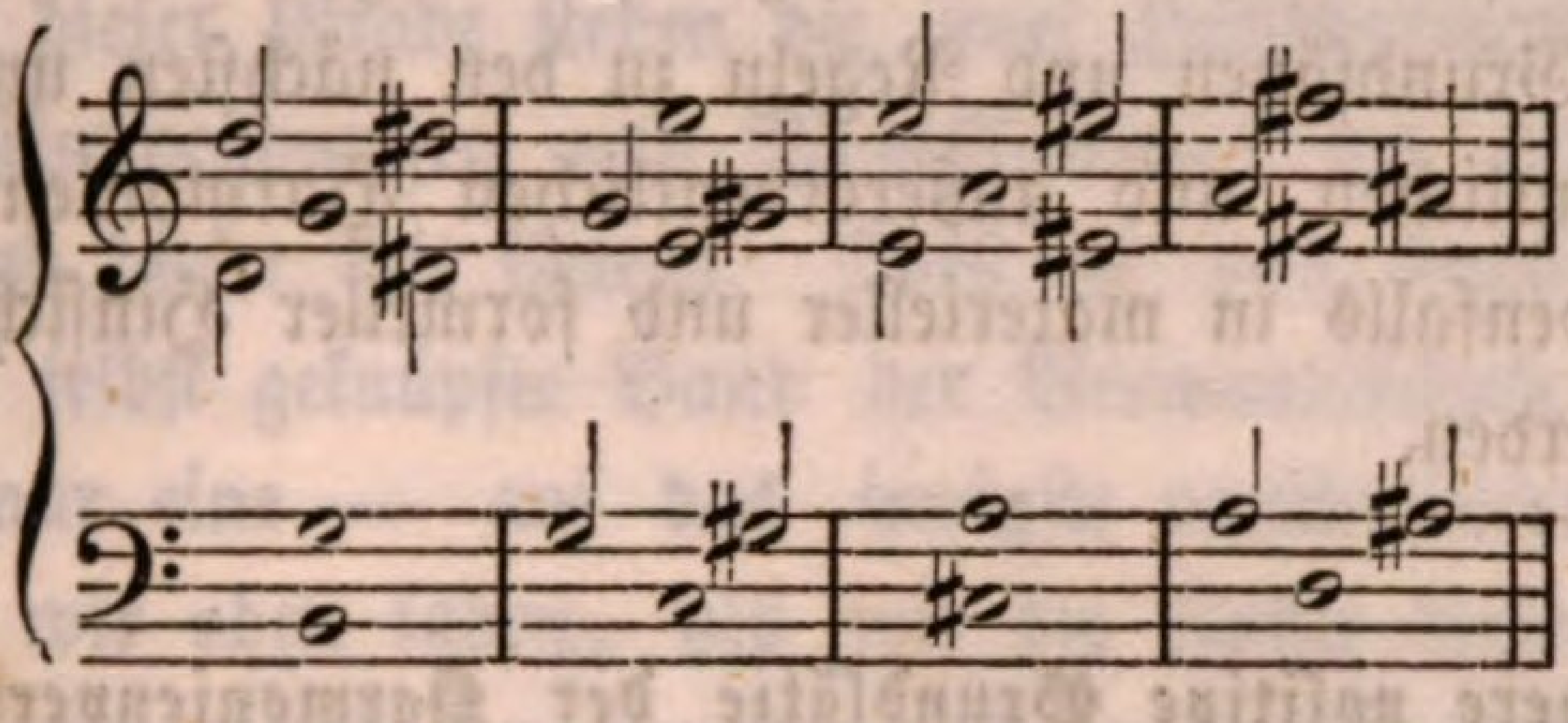
läßt im ersten Beispiele diese Harmoniefolge deßhalb nicht gut, weil der erste Akkord einen charakteristischen Ton hat, der zweite aber nur aus zwei substratbildenden, und sohin keine bestimmte Harmonie bezeichnenden Tönen besteht, was ein offenbar beleidigender Mangel ist. Im zweiten Beispiel liegt das Beleidigende theils in derselben Ursache, theils auch besonders darin, daß der im ersten Akkorde zweistimmige Gesang im zweiten plötzlich einstimmig erscheint: was bei so wenig Stimmen freilich auffallen muß, da sich hier das Gesetz der Mannigfaltigkeit als offenbar verletzt zeigt. Die obigen Beispiele sind in ihrer Replik eben so beleidigend, wo dieser vermeintliche Fehler in der Fortschreitung nicht mehr vorkömmt, z. B.



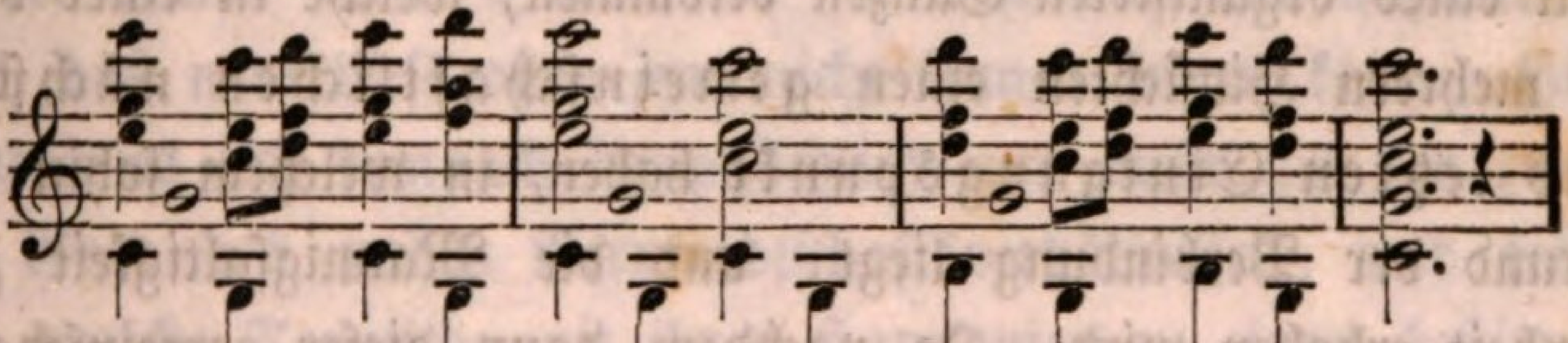
ein Beweis, daß bei solchen Harmonienverbindungen der Fehler nicht formell (d. h. nicht in der Art der Fortschreitung), sondern materiell sey (d. h. in der Auswahl der Concinenten, und Disposition derselben liege).

Endlich gilt dasselbe auch von der Wiederholung der nämlichen Phrase in einer andern Oktave, oder auch in einer andern Tonart; weil jede Phrase ein für sich bestehendes Ganzes bildet. —

Was die Oktavenfolgen insbesondere betrifft, so sind sie nicht durchaus beleidigend, oft schliessen sie sogar große Schönheiten in sich: sie dienen sehr oft, einzelne Concinenten zu verstärken oder besonders herauszuheben, z. B.



öfters dienen sie, besonders eine ein- oder zweistimmige Melodie — durch qualitativ verschiedene Töne zärtlicher zu machen, oder ihr einen besondern Nachdruck zu geben oder Ausdruck beizulegen, nur müssen sie in diesen Fällen bis zu einem Schluß oder Abschnitt der Melodie fortdauern.



Ja man kann wohl sogar das ganze Orchester zu einer Verstärkung einer Melodie zusammen berufen, oder die Singstimmen allein ins Unisonum setzen, oder zwei und zwei Stimmen, z. B. Sopran und Tenor, Alt und Baß. Ueberhaupt sind solche Verdopplungen in Oktaven beim vollen Orchester nothwendig; jedoch muß das demselben zu Grunde liegende Quartett (Quintett oder Sextett) regelmässig seyn und keine Quinten und Oktavenfolgen in sich schließen. (Bei Begleitung einer Melodie hält man zwischen diesen und den akkompagnirenden Mittelstimmen Oktavengänge für erlaubt, nie aber mit dem Basse).

B. Von den Harmonienverbindungen insbesondere.

82. Im letzten Abschnitte wurde die aus dem obersten Prinzipe der ganzen Tonkunst fließende Grundregel aller Harmonienverbindungen angeführt, und in zwei allgemeinen — negativen Grundsätzen für die Harmonienverbindungen in materieller und formeller Hinsicht dargestellt; in diesem Abschnitte soll nun dieselbe erste und einzige Grundregel in besondern und positiven Grundsätzen und Regeln zu den nächsten und entfernten, ordentlichen und außerordentlichen Harmonienverbindungen — ebenfalls in materieller und formeller Hinsicht — dargestellt werden.

1. Besondere positive Grundsätze der Harmonienverbindung in materieller Hinsicht.

83. Zufolge der obersten allgemeinen Grundregel können nur solche Harmonien in unmittelbare Verbindung kommen oder aufeinanderfolgen und in ihrer Zusammenstellung den Gehalt eines organisirten Ganzen bekommen, welche in einer oder in mehrern Hinsichten einen gemeinschaftlichen nächsten und letzten Einigungspunkt haben, in welchem sohin der Grund der Verbindung liegt, und die Mannigfaltigkeit zur Einheit erhoben wird. Je nachdem dann dieser gemeinschaftliche Einigungspunkt oder dieses Einheitsverhältniß in mehrfacher oder bloß in einfacher Hinsicht den zu verbindenden Harmonien zukömmt, so berechtigt derselbe auch entweder zur nächsten oder ordentlichen (gewöhnlichen), oder aber nur zur entfernten oder außerordentlichen Verbindung derselben, und begründet so das nähere oder entferntere Verwandtschaftsverhältniß aller Harmonien. Jene Harmonien daher, in welchen dieser Einigungspunkt in mehrfacher Hinsicht sich vorfindet, befinden sich zu einander im nahen Verwandtschaftsverhältnisse, und stehen mit einander im nächsten, gewöhnlichen und ordentlichen Verkehre;

jene Harmonien hingegen, wo jener Einigungspunkt nur in einfacher Hinsicht sich vorfindet, stehen zu einander im entferntern Verwandtschaftsverhältnisse, und haben unter sich wechselseitig nur außerordentlichen und im Vergleiche mit jenen nur seltenen, entfernten Verkehr.

a. Von dem nahen Verwandtschaftsverhältnisse.

84. Dieses Verwandtschaftsverhältniß hat zwei Grade. Im ersten dieser Grade stehen die zwei Hilfsharmonien in allen ihren Umwendungen und Modifikationen mit ihrem Dreiklange (und dieser mit ihnen). Dieß ist das engste — von der Natur selbst geknüpfte Band der Verwandtschaft; sie machen alle nur eine — auf das innigste verschwisterte Familie aus, wie wir oben sahen, als wir die Natur dieser Harmonien überhaupt, und der einzelnen Bestandtheile derselben insbesondere untersuchten. Dieß ist auch die Ursache, warum diese Harmonienverbindung schon oben abgehandelt wurde, wo noch nicht von der Verbindung der Harmonien, sondern nur von der Natur derselben die Rede war: denn diese Verbindung ist der Natur dieser Harmonien so wesentlich und unzertrennlich, daß man diese ohne jene nicht kennen lernen kann. Hier handelt es sich demnach hauptsächlich nur mehr um den zweiten Grad des nahen Verwandtschaftsverhältnisses, und frägt sich, welche Tonreiche mit ihren Harmonien zu einem bestimmten Tonreiche (das als Zwecktonreich aufgestellt wird, und sohin der letzte Einigungspunkt der nächsten Harmonienverbindungen ist) in diesem Verwandtschaftsverhältnisse stehen? Ich antworte: „Alle jene Tonreiche (sammt ihren Harmonien), welche jenes als letzter Zweck aufgestelltes Tonreich unmittelbar begränzen, oder was Eins ist, welche nur um Ein Vorsetzungszeichen von jenem differiren, also um ein Vorsetzungszeichen mehr oder weniger haben.“ (Hieher gehört der musikalische Zirkel §. 19.)

Denn bei näherer Untersuchung der gegenseitigen Verhält-

nisse dieser Tonreiche erscheinen mehrere Einigungspunkte, die die nahe Verwandtschaft derselben begründen, und sie zur unmittelbaren Verbindung und zum gewöhnlichen und nächsten wechselseitigen Verkehre berechtigen; denn a. haben diese Tonreiche mit dem Zwecktonreiche alle Skalatöne gemein, einen einzigen charakteristischen und durch das unterscheidende Vorsetzungszeichen bezeichneten Ton ausgenommen; b. liegt der Dreiklang jedes dieser Tonreiche schon in der Skala des Zwecktonreiches; c. endlich begränzen die Dreiklänge dieser Tonreiche den Dreiklang des Zwecktonreiches in einem Concinenten unmittelbar oder mittelbar — die verwandten Durdreiklänge unmittelbar, die Molldreiklänge mittelbar — in dem homogenen Molldreiklange (siehe §. 19).

85. In Folge dieser Regel stehen zwei Dur- und drei Molltonreiche zu jedem angenommenen Dur-Zwecktonreiche in diesem nahen Verwandtschaftsverhältnisse: nämlich die zwei angränzenden Durtonreiche, die obere und untere Quint, und die diesen sowie der Zweckharmonie selbst homogenen Molltonreiche *). So z. B. wenn Cdur als Zwecktonreich angenommen wird, stehen G und Fdur, A, E und Dmoll zu ihm in diesem Verhältnisse; denn es finden sich alle drei oben angegebenen Einigungspunkte: a. haben Gdur und Emoll dieselben Skalatöne mit Cdur, das einzige Fis ausgenommen, wodurch sie von Cdur unterschieden und als eigene Tonreiche charakterisirt werden; ebenso hat Fdur alle Töne mit Cdur gemein bis aufs B; und Amoll hat ganz dieselbe natürliche Skala mit Cdur gemein; — b. Liegen die Dreiklänge aller dieser Tonreiche in der Cdur Skala, nämlich: Ghd, Egh, Fac, Dfa, Ace; — c. Begränzen diese Dreiklänge den Cdur Dreiklang unmittelbar oder mittelbar in einem Concinenten, die Durdreiklänge G und F unmittelbar Fac⁀ceg⁀ghd, die Moll-

---

*) Dasselbe gilt von jedem Molltonreiche, das als Zwecktonreich angenommen zwei Moll- und drei Durtonreiche zu Verwandten hat.

dreiklänge mittelbar — durch Vermittlung des homogenen Amoll Dreiklanges, der mit jenem zwei Concinenten c und e gemein hat (ace ceg) und den die andern zwei Molldreiklänge begränzen. Dfa⌒ace⌒egh *).

86. Was nun von den ganzen Tonreichen überhaupt gilt, dasselbe gilt auch von den einzelnen Harmonien derselben insbesondere. Es steht daher jeder Dreiklang dieser Tonreiche sammt seinem Gefolge (§. 63) zu jedem andern sammt dessen Gefolge in demselben Verwandtschaftsverhältnisse, in dem die verwandten Tonreiche selbst zu einander stehen, und sind daher alle zu demselben unmittelbaren, nächsten Verkehre berechtiget. Und obwohl die äußersten dieser zur Zweckharmonie verwandten Tonreiche (im angeführten Beispiele G dur und F dur sammt ihren homogenen Molltonreichen) zu einander in keiner unmittelbaren Verwandtschaft stehen, da sie um zwei Unterscheidungszeichen differiren, und weder der Dreiklang des Einen in der Skala des Andern liegt, noch sich die Dreiklänge in einem Concinenten begränzen — also an und für sich keinen unmittelbaren Einigungspunkt haben; so stehen sie doch in mittelbarer, durch Vermittlung des Zwecktonreiches, zu dem jedes derselben unmittelbar verwandt ist, und daher sind auch ihre Harmonien — wegen dem bei den gemeinen und hier vorherrschenden Zwecktonreiche, in dem sie sich einigen, — zur Verbindung berechtiget, jedoch nur so lange, als das Zwecktonreich vorherrschend ist, denn sobald dieß nicht mehr ist, und Eines derselben selbst als Zwecktonreich auftritt, so verschwindet diese Verwandtschaft, weil der Einigungspunkt aufhört, und daher ist diesem neuen Zwecktonreiche und seinen Harmonien kein unmittelbarer Uebergang, keine unmittelbare Verbindung mit jenem, das um zwei Unterscheidungszeichen differirt, und dessen Harmonien mehr gestattet, da kein Einigungspunkt vorhanden

---

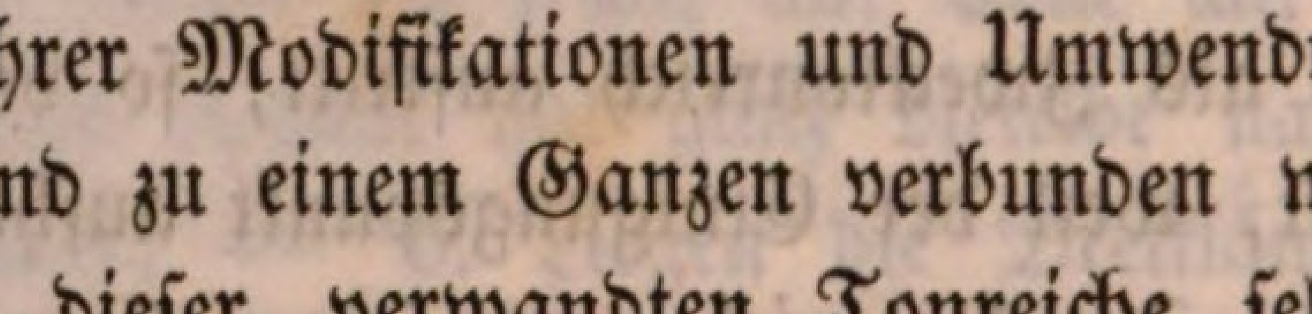
*) Alles dieß trifft auch beim Amoll Tonreiche ein: so wie überhaupt jede homogene Molltonart ganz dieselbe Verwandtschaft hat, wie die homogene Durtonart.

ist. Es ist daher auch im erstern Falle, wo die mittelbare Verwandtschaft obwaltet, um aller Grellheit auszuweichen, räthlich und gewissermassen nothwendig, daß das beide einigende Zwecktonreich in einer oder andern seiner Harmonien der Verbindung der Harmonien beider befraglichen Tonreiche entweder unmittelbar vorgehe, oder was noch besser ist, unmittelbar nachfolge *), oder was gar das Beste ist, in der Mitte beider die Verbindung selbst vermittle. (Bei Molltonarten klingt jedoch diese Verbindung nicht so grell, wie bei Durtonarten, ebenso bei der Verbindung bloßer Dreiklänge — ohne ihre Hilfsakkorde; — der Grund des Erstern dürfte vielleicht in der aufsteigenden Tonleiter liegen, die wirklich Einigungspunkte enthält; — der Grund des Letztern aber ergibt sich aus dem Gleichlaut dieser befraglichen Dreiklänge mit den zwei Hilfsakkorden des Zwecktonreiches; indem z. B. der G Dreiklang ganz gleich lautet, wie die erste Hilfsharmonie zu C dur, mit Hinweglassung der Septime [Ghd = Ghd (— f)] und der F Dreiklang, wie die zweite Hilfsharmonie Fac (— d) mit Hinweglassung der Sext; und sowie nun diese Hilfsharmonien ohne mindesten Zwang auf einander gut folgen können (ja bei der zweiten Hilfsharmonie es eine wesentliche natürliche Lösung ist), so können es auch die gleichlautenden Dreiklänge).

Diese Vorsichtsregel vorausgesetzt — dürfen sohin die Dreiklänge dieser verwandten Tonreiche in beliebiger Ordnung entweder unmittelbar — ohne ihre Hilfsharmonien oder mittelst derselben und ihrer Modifikationen und Umwendungen an einander gereiht und zu einem Ganzen verbunden werden, ja die Hilfsharmonien dieser verwandten Tonreiche selbst stehen zu einander in demselben Verhältnisse, wie die Dreiklänge, und

---

*) Daher findet man in gediegenen Compositionen die genaue Befolgung dieses Gesetzes gewöhnlich in dieser Form:

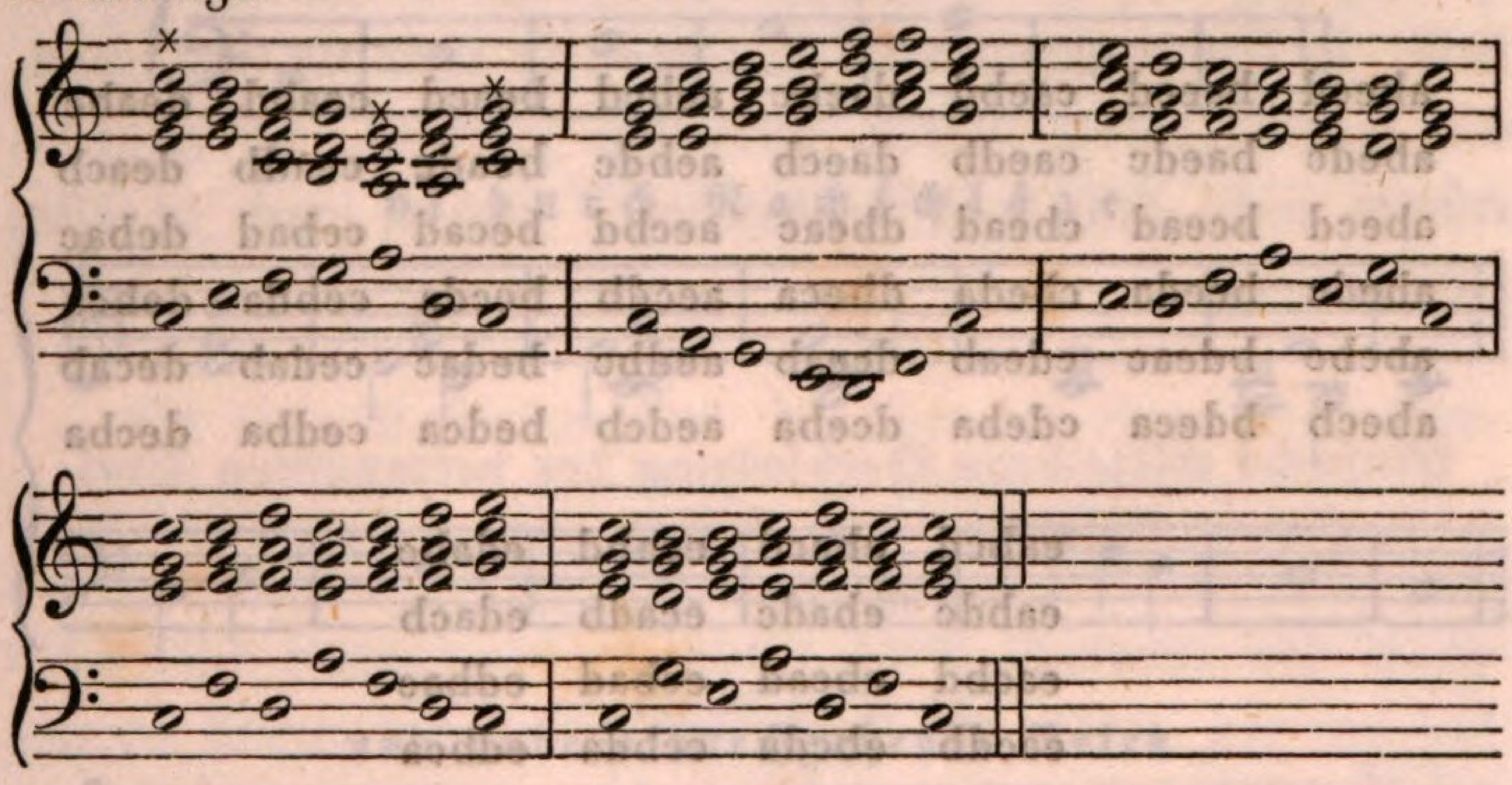


Vermittlerin.

eignen sich hiedurch zu den mannigfaltigsten Gängen auch ohne ihre Dreiklänge; und da jede aller dieser mannigfaltigen Verbindungen mehr oder minder verschiedene Ligaturen zuläßt und daraus wieder ganz eigene Combinationen erscheinen, so ist leicht ersichtlich, daß schon vermöge dieser ersten Regel der Harmonienverbindung unzählige Combinationen erhalten werden können, wo man dann auch für die Legalität jeder einzelnen sich verantworten kann.

87. Was nun die in diesem Verwandtschaftsverhältnisse möglichen Verbindungsarten insbesondere betrifft, so können einmal vor Allem die Dreiklänge dieser verwandten Tonreiche in ganz beliebiger Ordnung mit einander zu einem Ganzen verbunden, und zwar unmittelbar miteinander verbunden werden, und dieß sowohl in einfacher als modifizirter Form. Und diese Aneinanderreihung von Dreiklängen hat etwas sehr majestätisches, und macht, besonders wenn sie recht langsam verlauten, auf ein tieferes Musikgefühl einen ungemeinen Eindruck *).

88. Einfache unmittelbare Verbindung der verwandten Dreiklänge.



*) Die alten, majestätischen mehrstimmigen Choralstücke bestehen großentheils aus solchen an einander gereihten Dreiklängen und übertreffen an Majestät unstreitig alle, auch die künstlichsten Harmonienkombinationen und Melodienverbindungen.

Diese wenigen verwandten Akkorde können — ohne Wiederholung oder Umwendung — in dieser einfachen Zusammenstellung nach mathematischer Berechnung 240 mal verschieden unter einander gemischt werden, nämlich 120 mal, wenn Cdur Zwecktonreich ist, und 120 mal, wenn Amoll. Und obwohl der erste und letzte Akkord allzeit derselbe ist, und nur die fünf übrigen verschieden gestellt werden können, so ergibt sich deßungeachtet eine so unglaubliche Zahl der verschiedenen Combinationen. Zur Ueberzeugung folgen hier diese möglichen Harmonienkombinationen kürzehalber in einfachen Buchstaben ausgedrückt, wovon jeder einen der verwandten Dreiklänge bezeichnet: der erste und letzte Akkord aber ist nicht bezeichnet, da er allzeit derselbe seyn muß: also bezeichnet der erste Buchstabe schon den zweiten Akkord.

abcde	baced	cabdc	dabce	bacdc	abced	cabed	dabec
abced	badec	cadbe	dacbe	badce	abdec	cadeb	daceb
acbde	bcaed	cbade	dbace	bcade	acbed	cbaed	dbaec
acdbe	bcdea	cbdae	dbcae	bcdae	acdeb	cbdea	dbcea
adbce	bdaec	cdabe	dcabe	bdace	adbec	cdaeb	dcaeb
adcbe	bdcea	cdbae	dcbae	bdcae	adceb	cdbea	dcbea

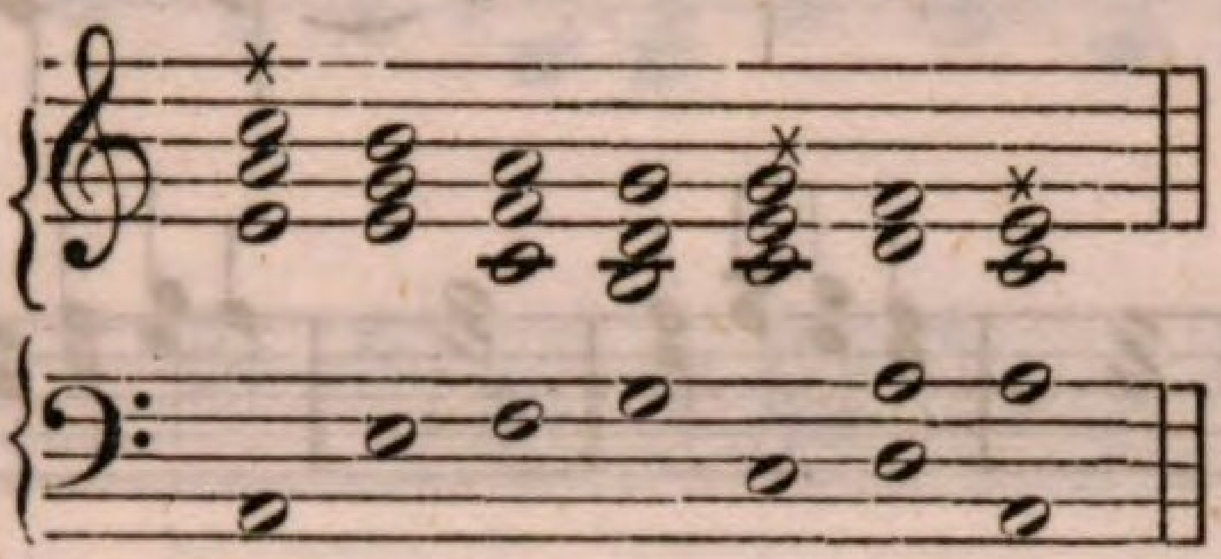
abecd	baecd	caebd	daebc	aebcd	beacd	ceabd	deabc
abedc	baedc	caedb	daecb	aebdc	beadc	ceadb	deacb
abecd	bcead	cbead	dbeac	aecbd	becad	cebad	debac
abedc	bceda	cbeda	dbeca	aecdb	becda	cebda	debca
abebc	bdeac	cdeab	dceab	aedbc	bedac	cedab	decab
abecb	bdeca	cdeba	dceba	aedcb	bedca	cedba	decba

eabcd	ebacd	ecabd	edabc
eabdc	ebadc	ecadb	edacb
eacbd	ebcad	ecbad	edbac
eacdb	ebcda	ecbda	edbca
eadbc	ebdac	ecdab	edcab
eadcb	ebdca	ecdba	edcba

Wenn Amoll als Zwecktonreich erscheint, so nehmen alle diese Combinationen wieder eine andere Gestalt an, indem es die Stelle von Cdur, und Cdur seine Stelle einnimmt, und

so ergeben sich dann 120 andere Combinationen derselben verwandten Dreiklänge.

Das erste Beispiel in A moll umgesetzt:

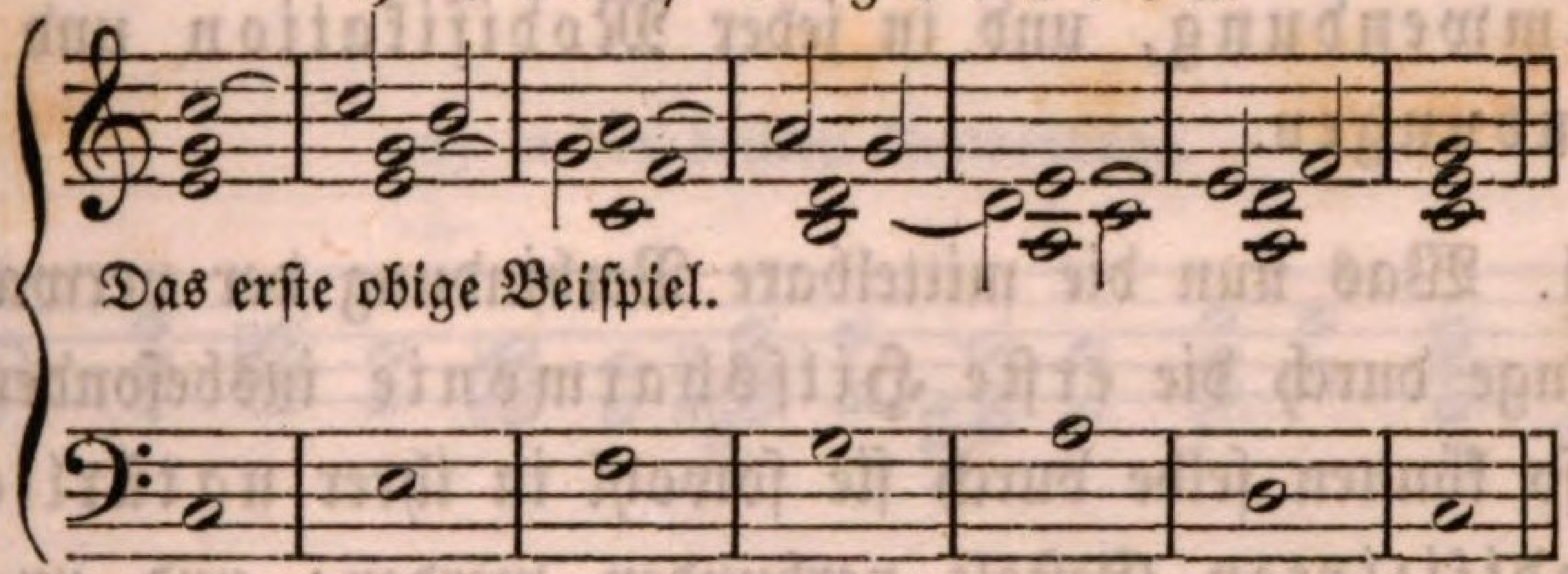


und so die 119 übrigen Combinationen.

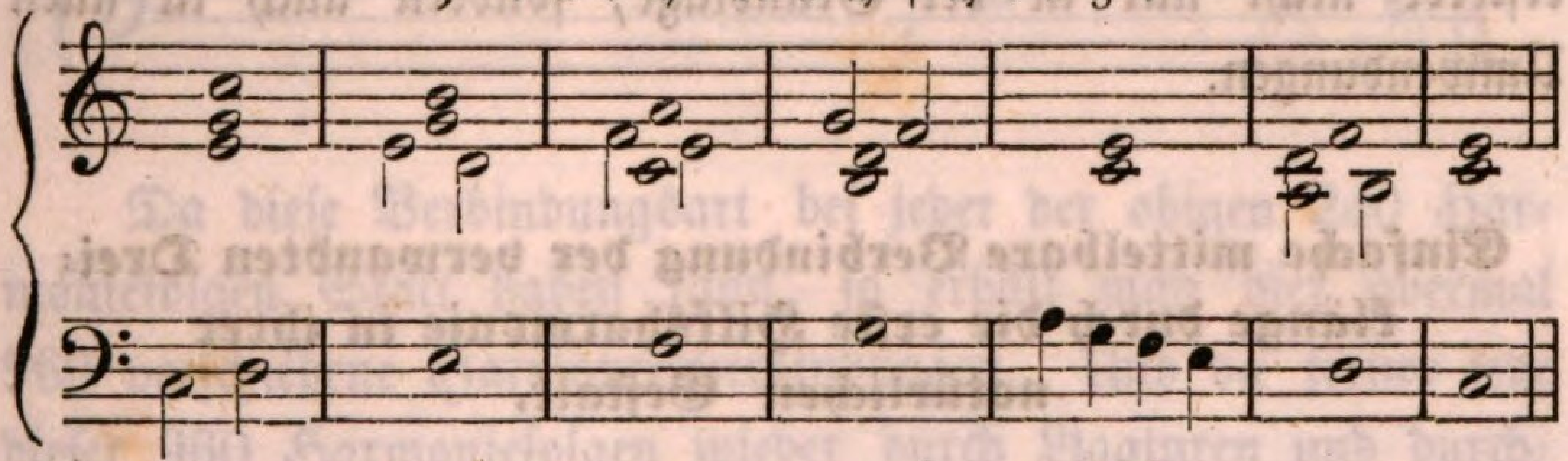
89. Jede dieser unmittelbaren Verbindungen der verwandten Dreiklänge kann dann auch wieder modifizirt seyn, und zwar sowohl durch Ligaturen als durch durchgehende Noten.

Modifizirte unmittelbare Verbindung der verwandten Dreiklänge.

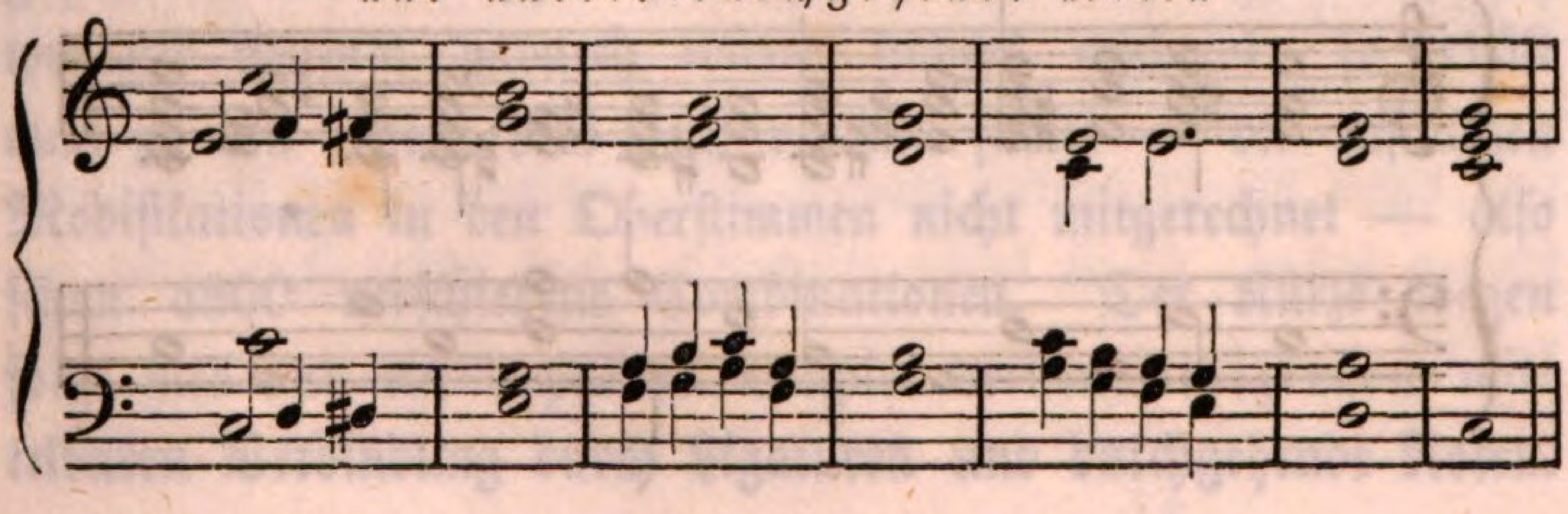
a) durch Ligaturen.



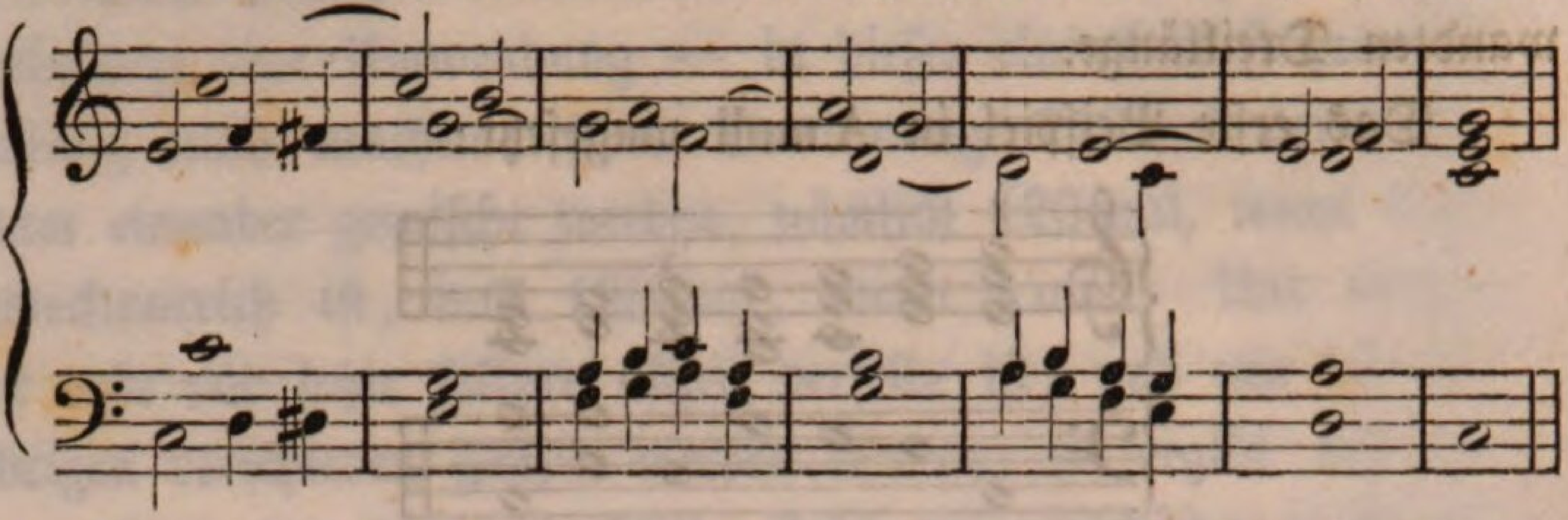
b) durch Nachschläge



und andere durchgehende Noten



oder durch Ligaturen und durchgehende Noten zugleich:



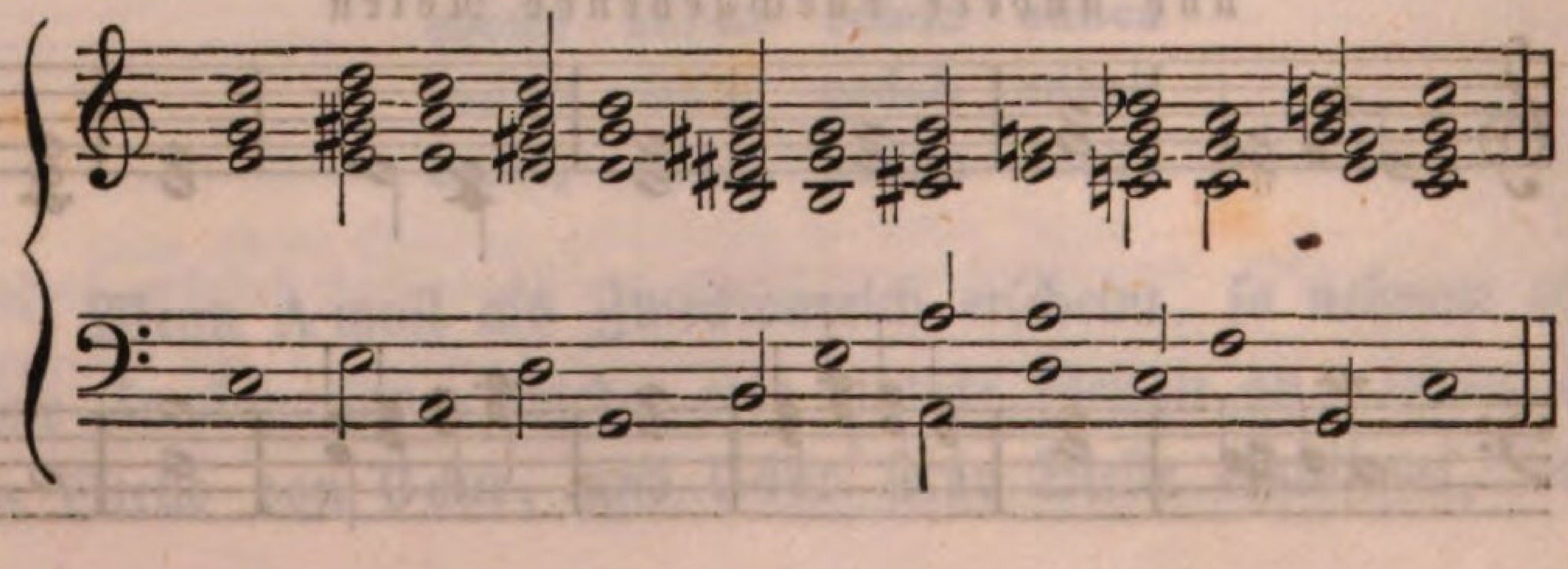
Und so ergeben sich solche unmittelbare Verbindungen in einfacher und modifizirter Form schon 960; die durch Umwendungen in den Oberstimmen und andere durchgehende Noten noch möglichen Combinationen sind nicht mitgerechnet. —

90. Nun können aber in Folge der aufgestellten Regel die verwandten Dreiklänge auch mittelbar mit einander verbunden werden, nämlich mittels ihrer Hilfsharmonien in jeder Umwendung, und in jeder Modifikation und deren Umwendungen.

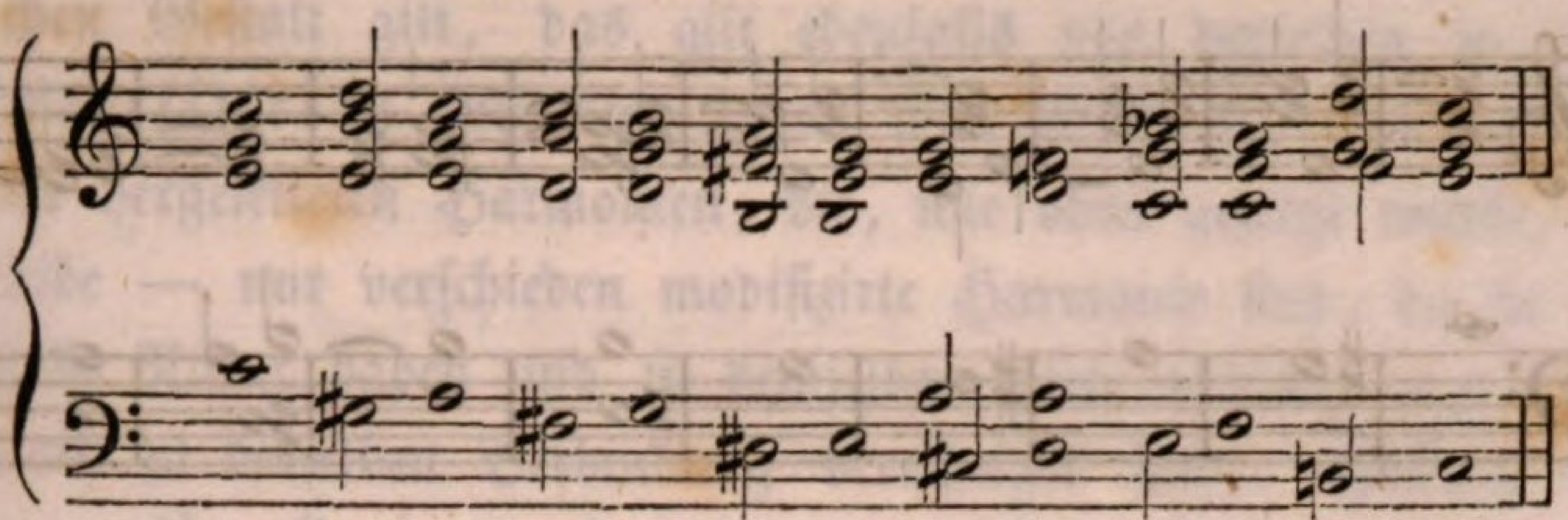
91. Was nun die mittelbare Verbindung der verwandten Dreiklänge durch die erste Hilfsharmonie insbesondere betrifft, so können selbe durch sie sowohl in ihrer natürlichen, als modifizirten Gestalt verbunden werden; und zwar in ersterer nicht nur in der Grundlage, sondern auch in allen Umwendungen.

Einfache mittelbare Verbindung der verwandten Dreiklänge durch die erste Hilfsharmonie in ihrer natürlichen Gestalt.

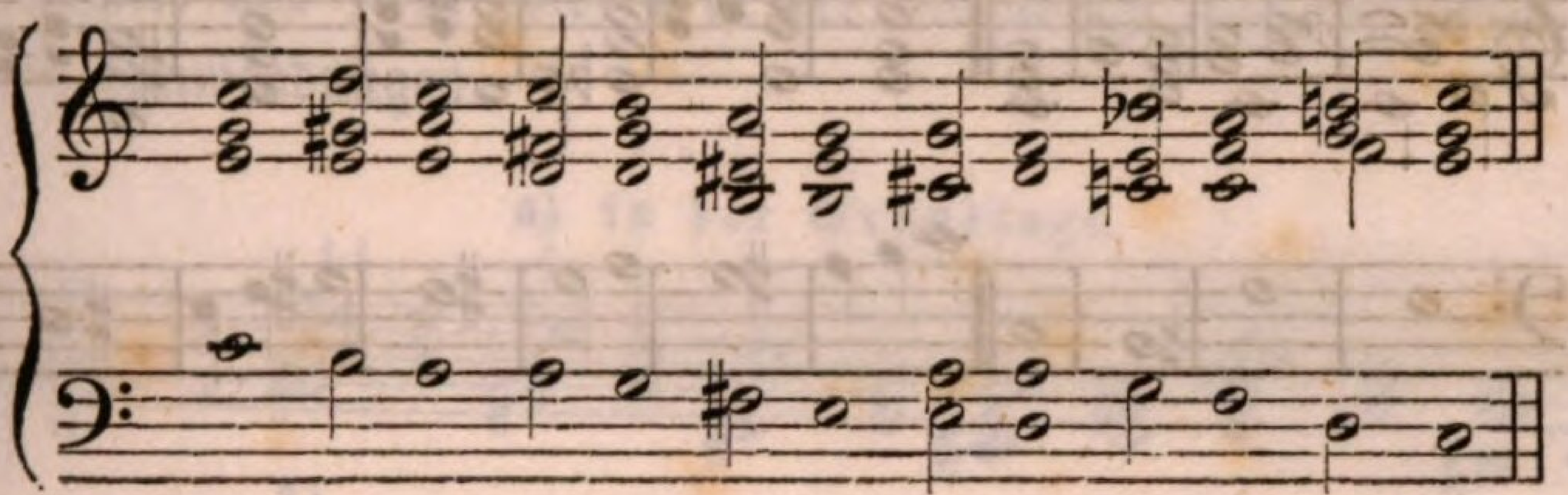
a) in der Grundlage.



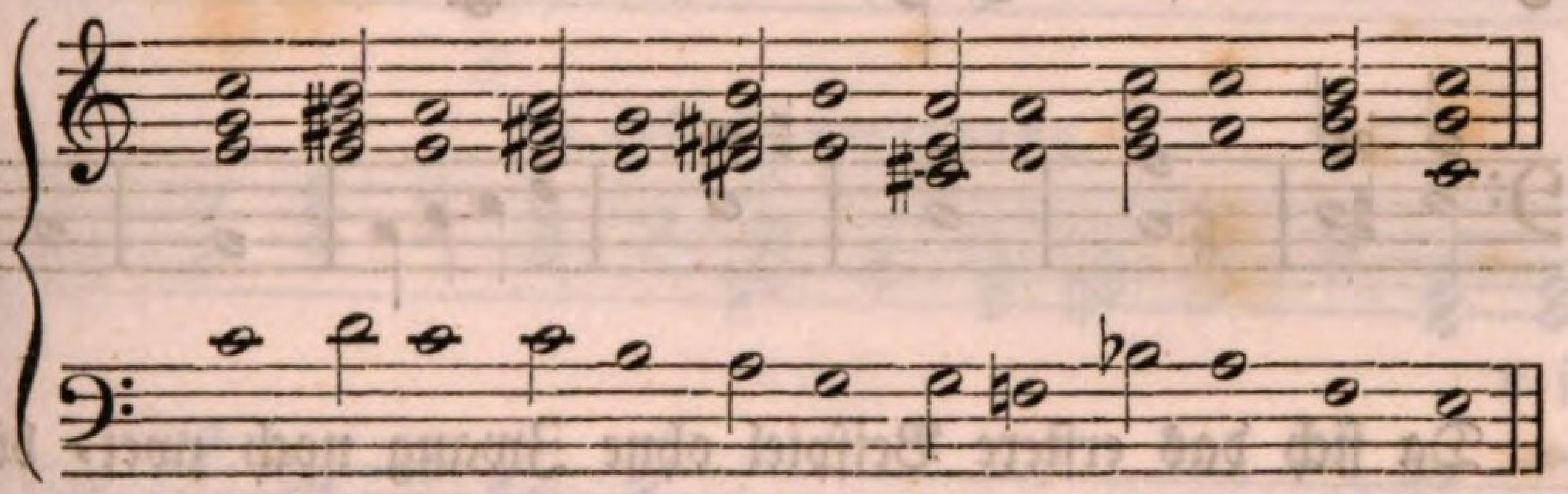
b) in der ersten Umwendung.



c) in der zweiten Umwendung.

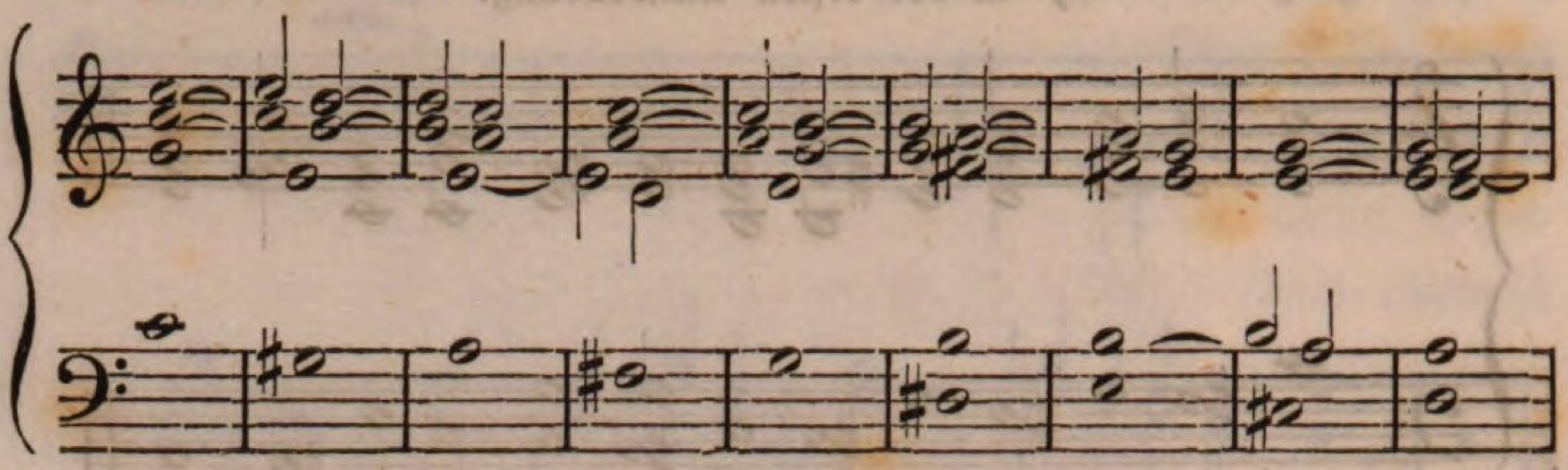


d) in der dritten Umwendung.

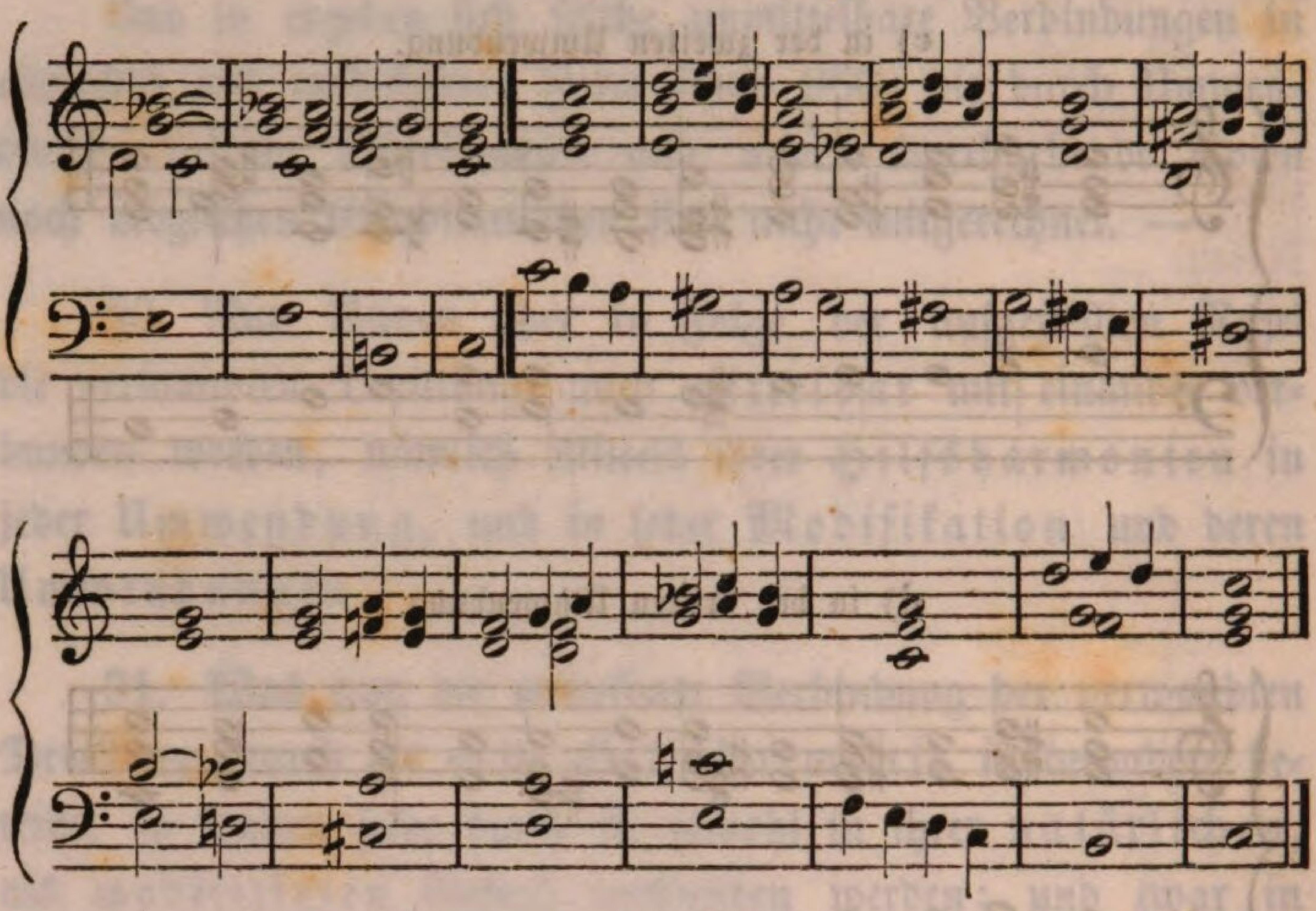


Da diese Verbindungsart bei jeder der obigen 240 Harmoniefolgen Statt haben kann, so erhält man hier abermal 960 verschiedene Harmonienverbindungen. Und da ferner jede dieser 960 Harmoniefolgen wieder durch Ligaturen und durchgehende Noten modifizirt seyn kann, und daher jede auf das wenigste viermal dadurch wieder anders erscheint, so erhält man zu den erstern 960 noch viermal soviel — die zufälligen Modifikationen in den Oberstimmen nicht mitgerechnet — also schon 4800 verschiedene Combinationen. Der Kürze wegen folgt hier nur ein doppeltes Beispiel der modifizirten mittelbaren Verbindung durch Ligaturen und durchgehende Noten.

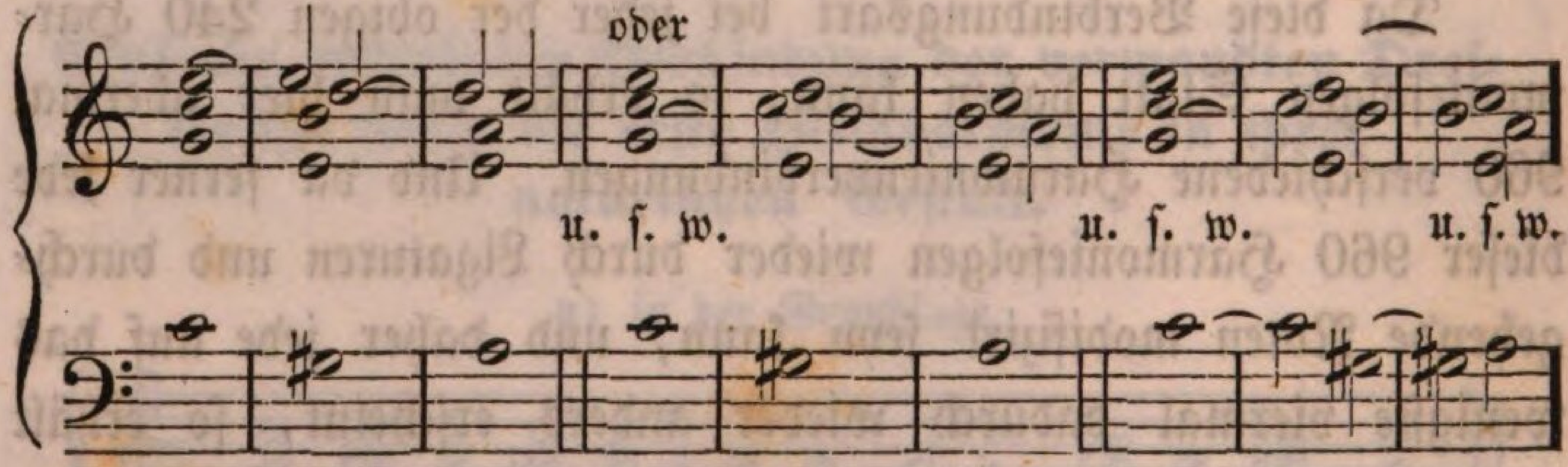
a) durch Ligaturen.



b) durch durchgehende Noten.



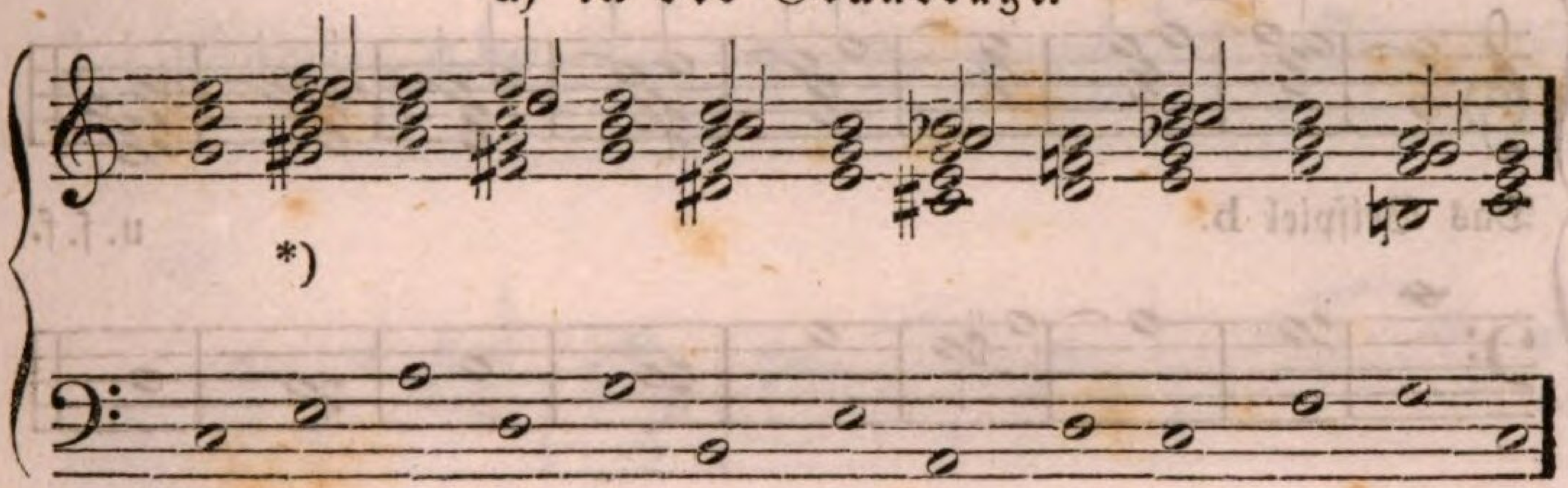
Da sich das erstere Beispiel ohne Zwang noch zwei- bis dreimal anders ligiren läßt, z. B.



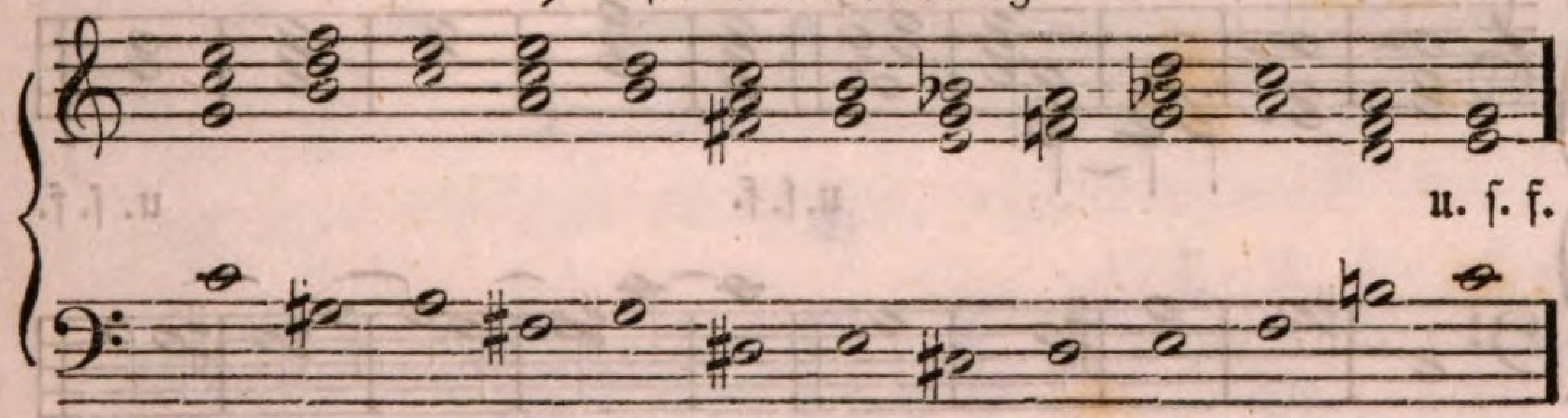
und dann die Ligaturen wieder mit durchgehenden Noten verbinden lassen, so ist leicht ersichtlich, daß obige Zahl sehr gemäßigt ist, da manche Verbindung noch weit mehrere solche Modifizirungen besonders durch durchgehende Noten zulassen.

92. Was von der ersten Hilfsharmonie in ihrer natürlichen Gestalt gilt, das gilt ebenfalls von derselben in ihren modifizirten Gestalten (oder was Eins ist, von den von ihr hergeleiteten Harmonien, die, wie oben gezeigt wurde, dieselbe — nur verschieden modifizirte Harmonie sind, da sie dieselbe Natur haben und zu demselben Ziele führen, und daher auch zu derselben Verbindung berechtiget sind). Erstens können also alle im vorigen §. angeführten Verbindungen auch durch den großen und kleinen Nonakkord (§. 46) geschehen, und zwar sowohl in der Grundlage als besonders in den Umwendungen.

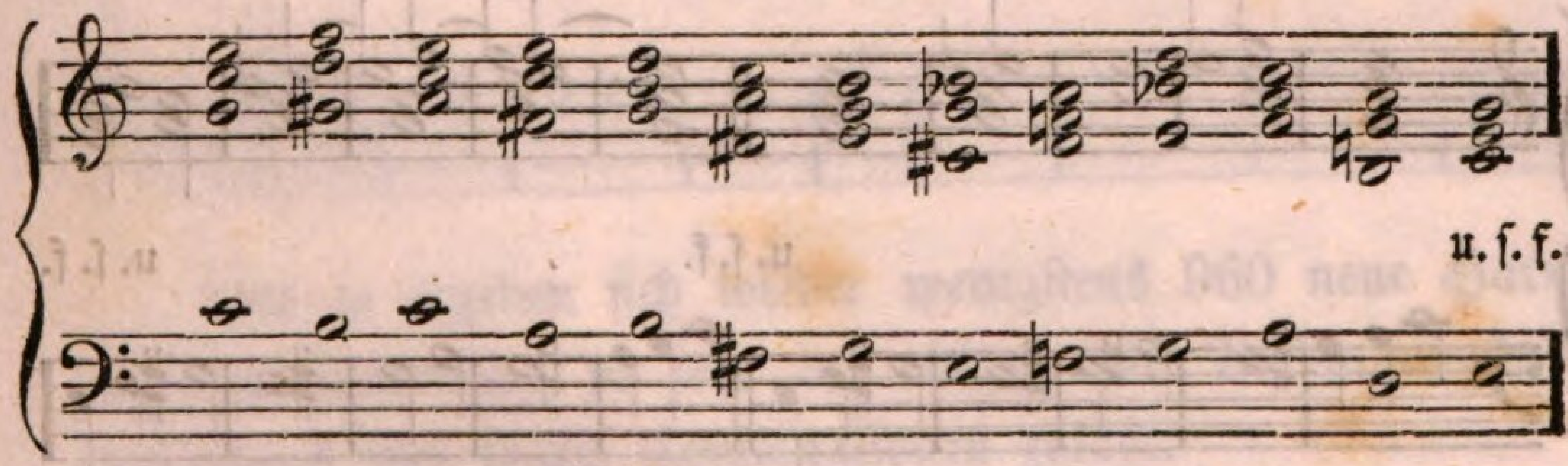
a) in der Grundlage.



b) erste Umwendung.

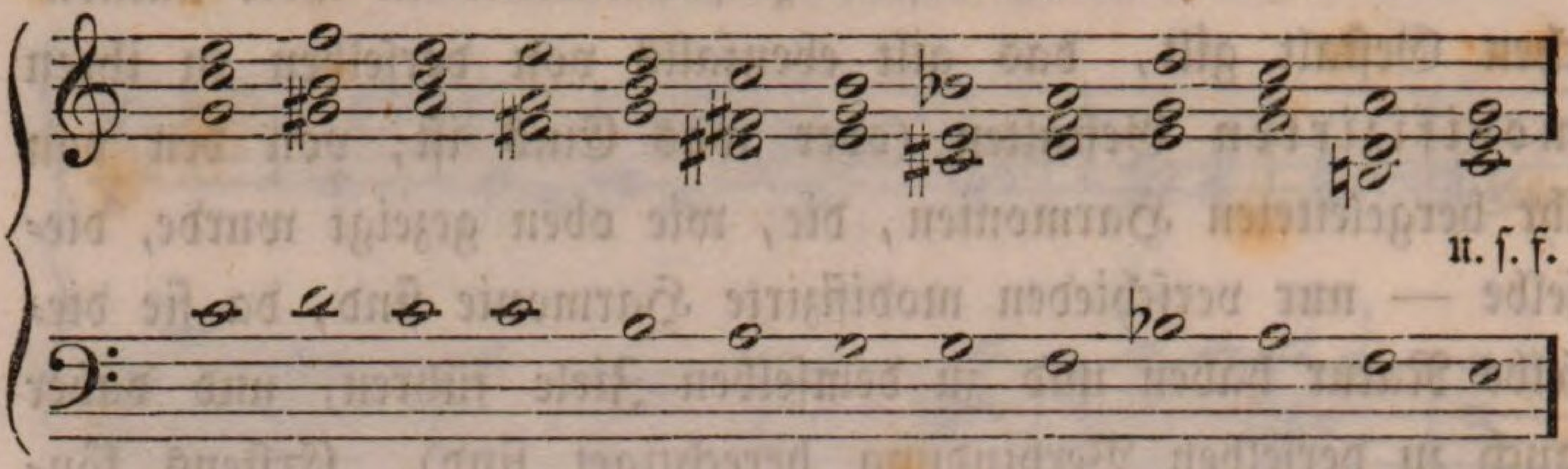


c) zweite Umwendung.



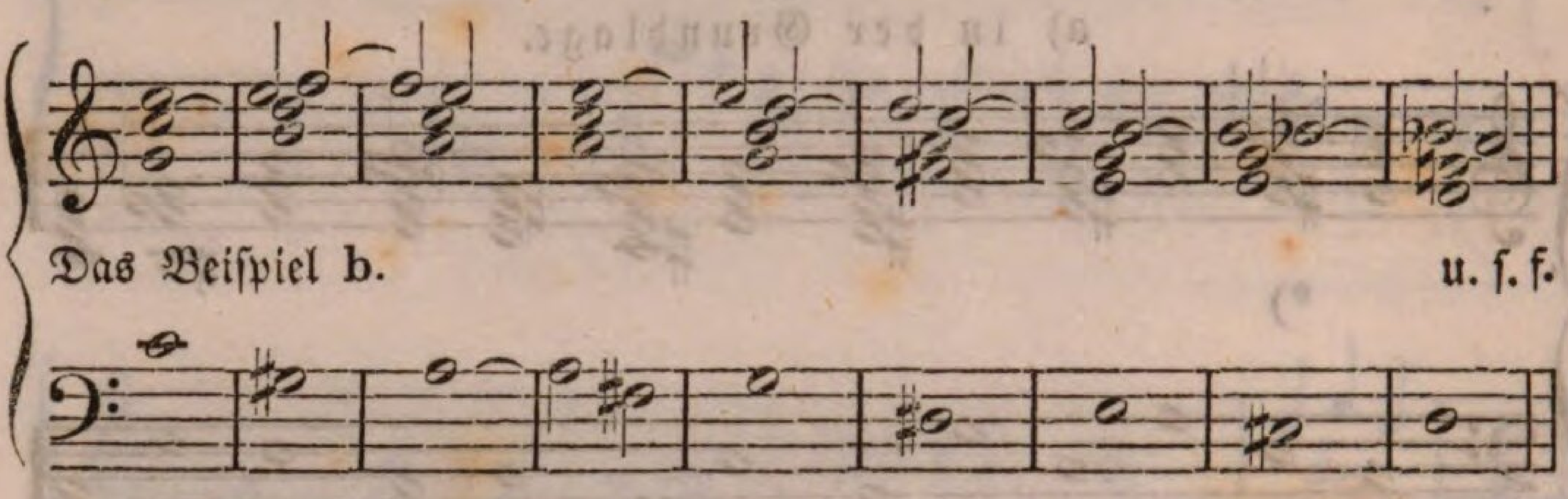
*) Daß zu Molldreiklängen der große Nonakkord sich nicht eigne, wurde schon oben gesagt.

d) dritte Umwendung.

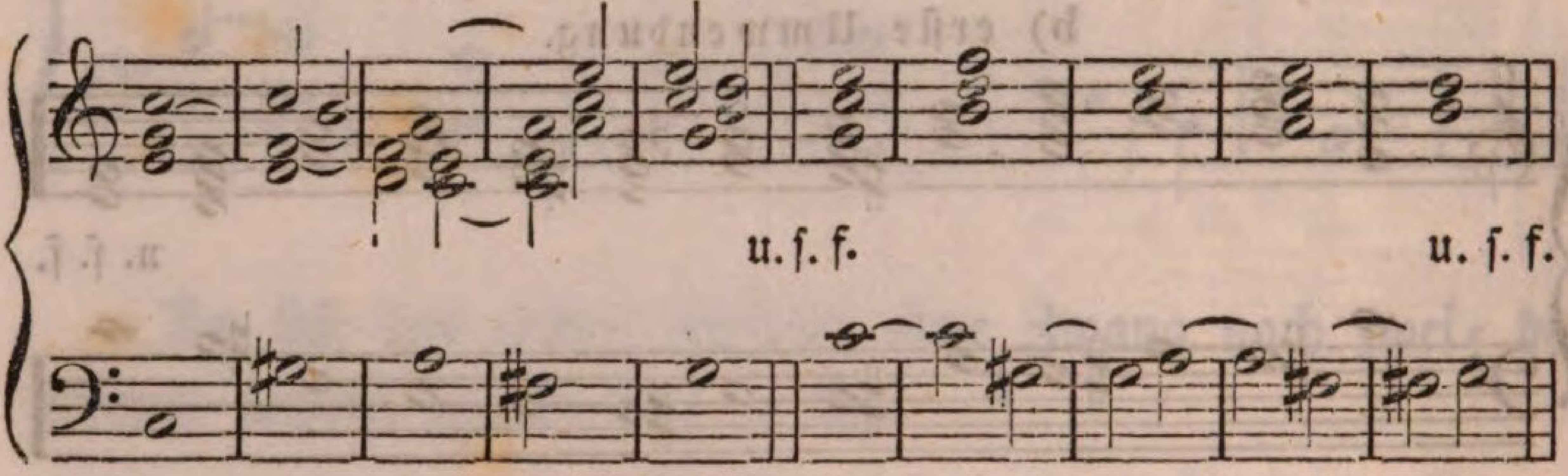


Ferners läßt sich jede dieser einfachen Verbindungen wieder theils durch Ligaturen, theils durch durchgehende Noten, theils durch beide zugleich verschieden modificiren, z. B.

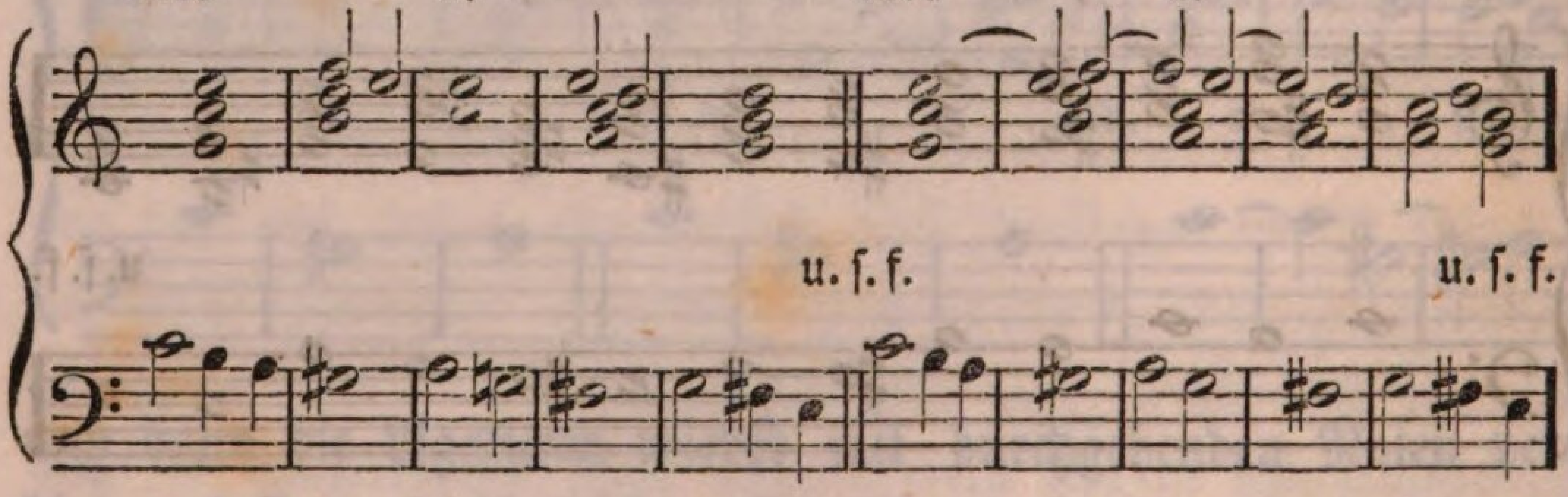
1.



oder 2. oder 3.



oder 4. oder 5.

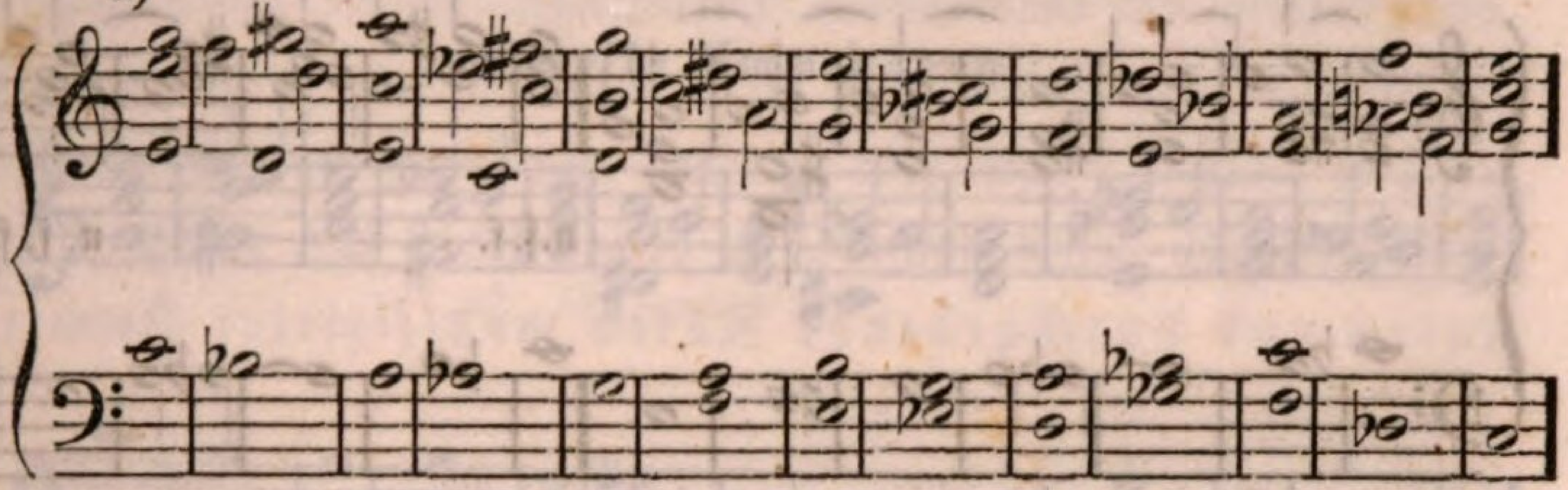


Somit ergeben sich auch durch die in diesem §. angedeuteten Verbindungsarten durch den großen und kleinen Nonak=

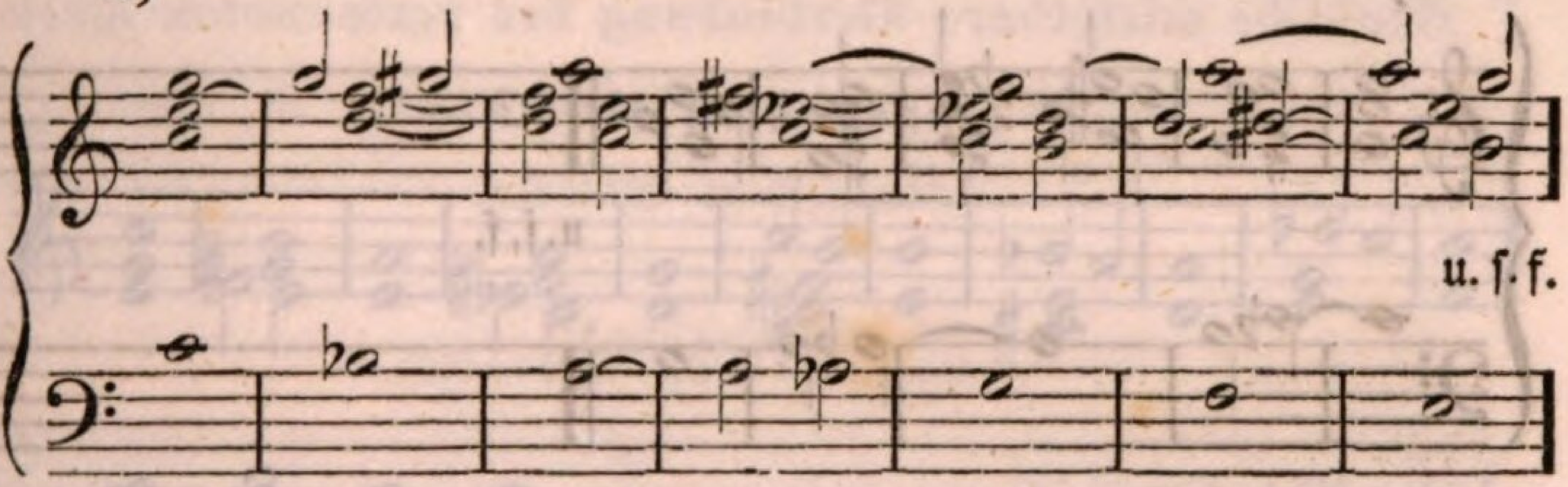
kord wenigstens wieder 4800 neue und verschiedene Combinationen.

93. Zweitens können dieselben Verbindungen auch durch den vom kleinen Nonakkord hergeleiteten **übermässigen Sextakkord** (§. 47) geschehen und zwar ebenfalls sowohl in einfacher, als durch Ligaturen und durchgehende Noten modifizirter Verbindungsart:

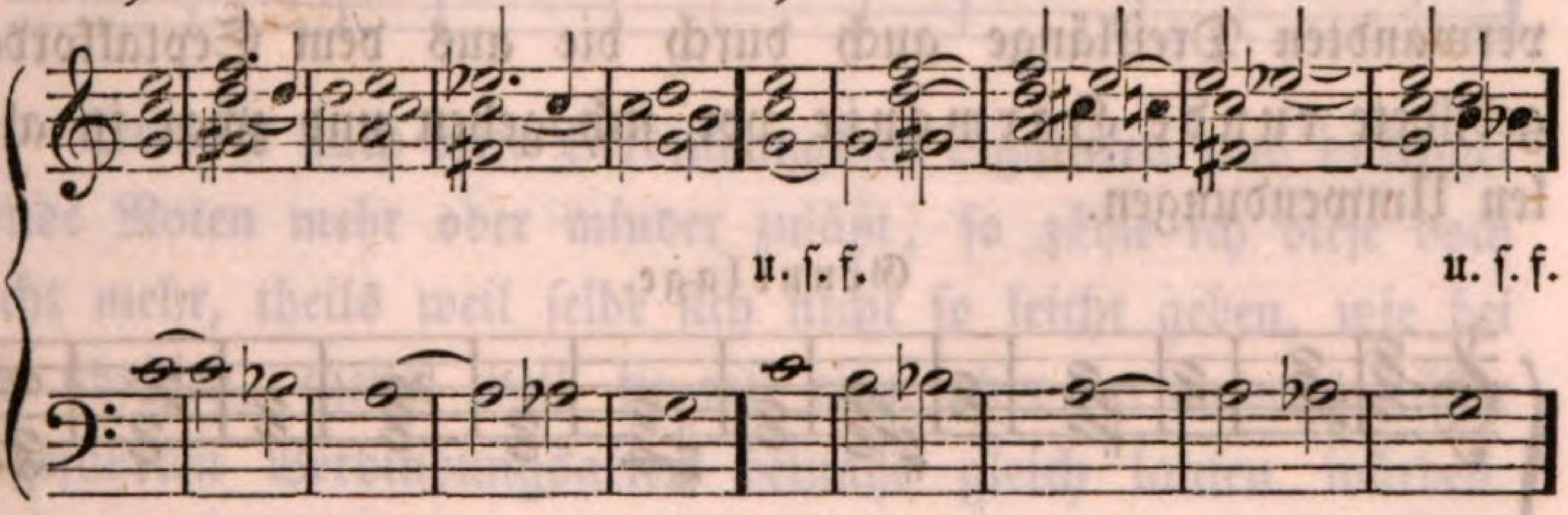
a)



b)



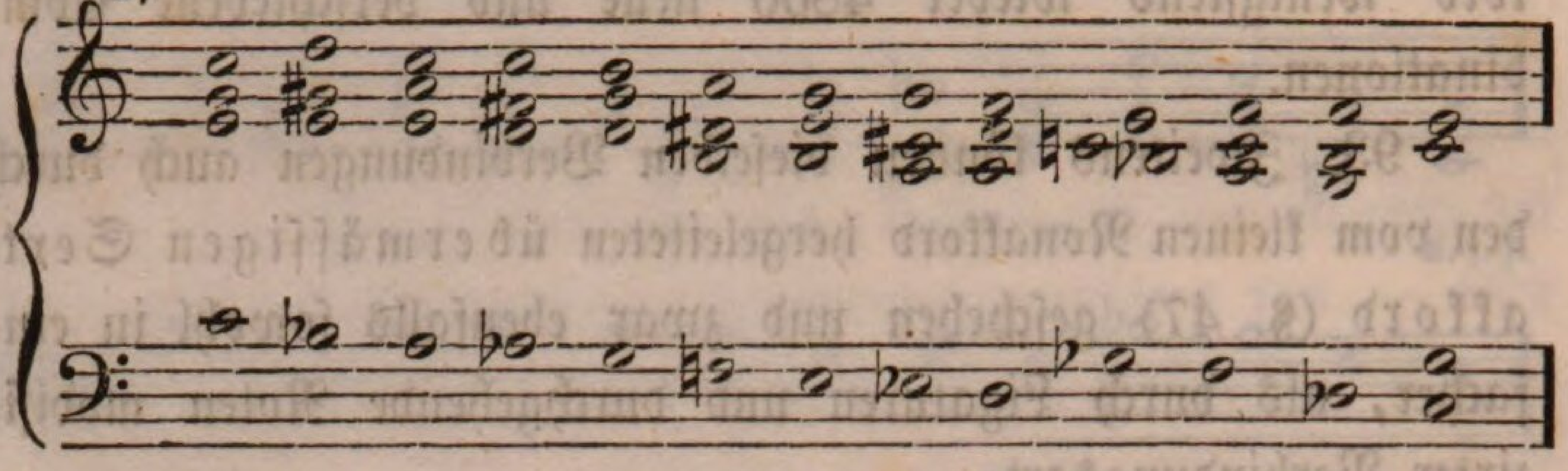
c) d)



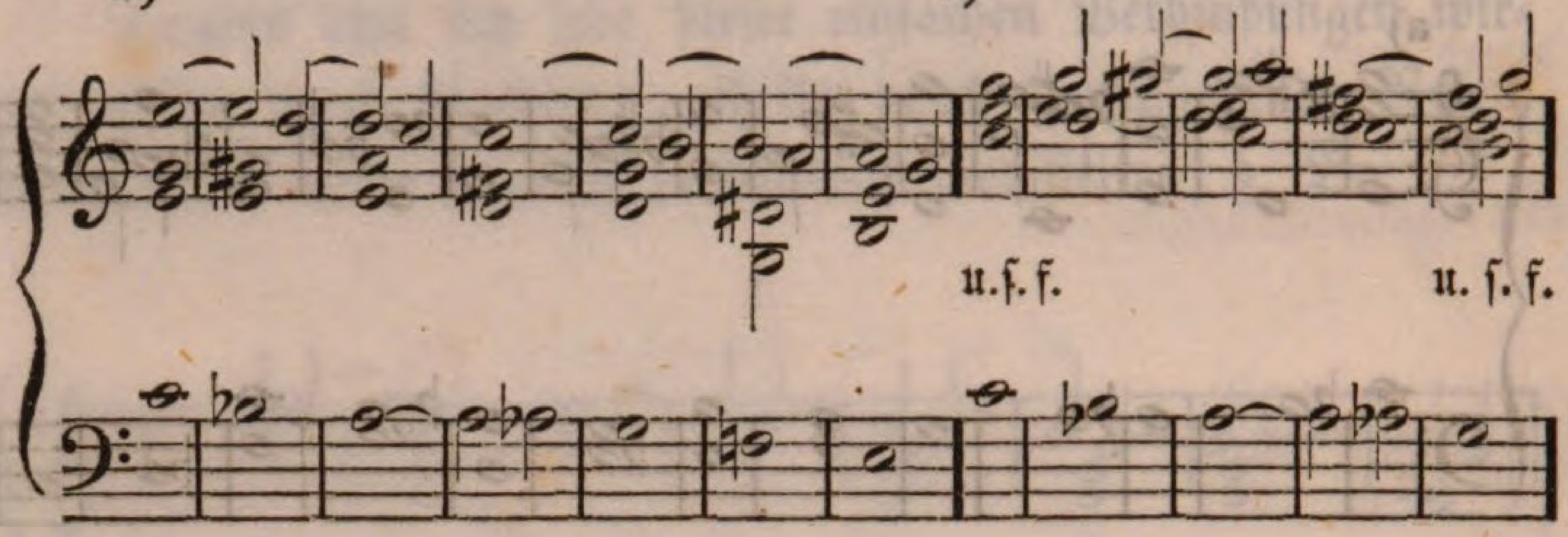
Und so ergeben sich wieder wenigstens 960 neue Harmonienkombinationen, da jede der obigen 240 Verbindungsarten wenigstens vier solche Combinationen zuläßt.

94. Drittens kann dasselbe auch mit dem **übermässigen Quartsextakkord** (§. 49) geschehen, wodurch sich dann gleichfalls so viele Combinationen ergeben, wie im vorigen §.

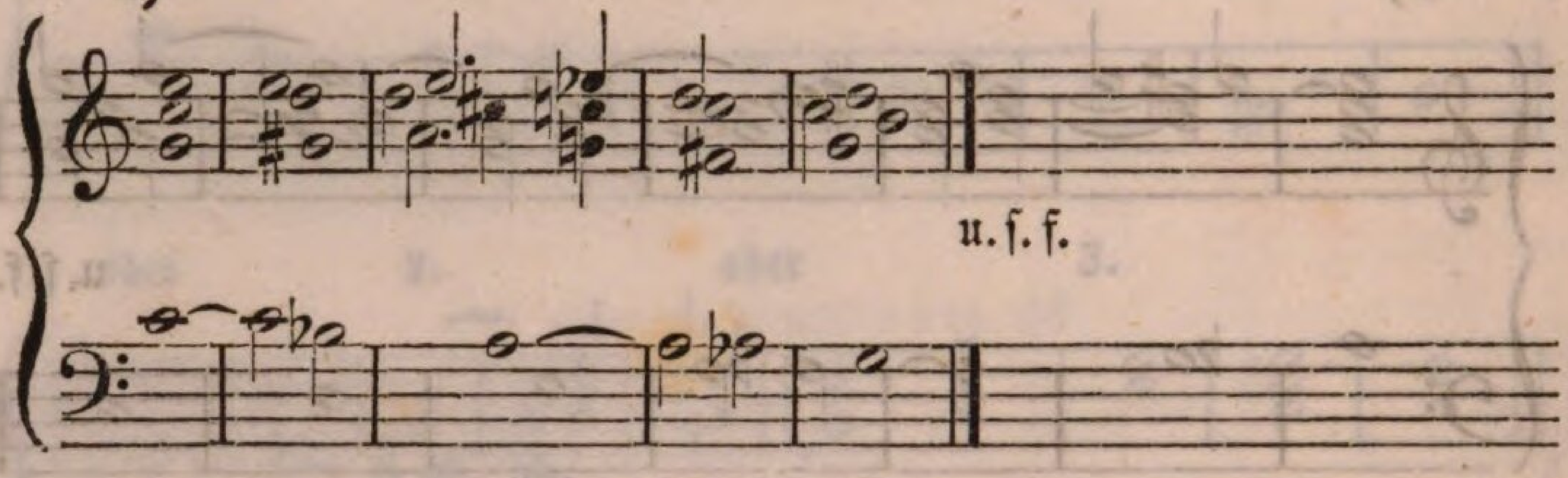
a)



b) c)

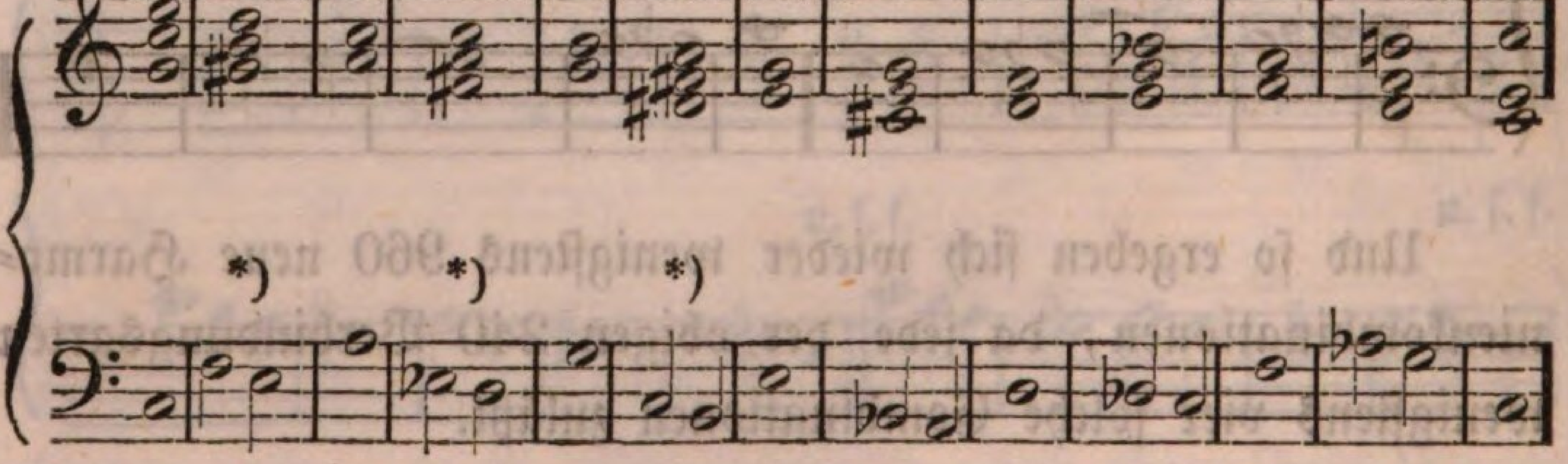


d)



95. Viertens können endlich alle diese Verbindungen der verwandten Dreiklänge auch durch die aus dem Septakkorde gebildete **runde Harmonie** vor sich gehen und zwar in allen Umwendungen.

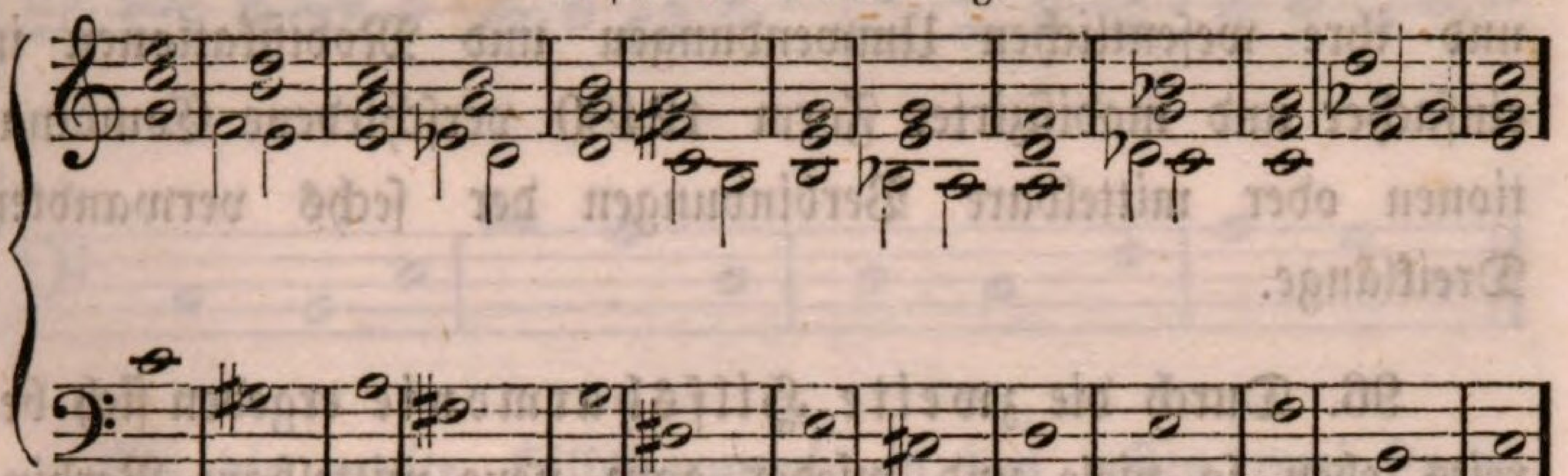
Grundlage.



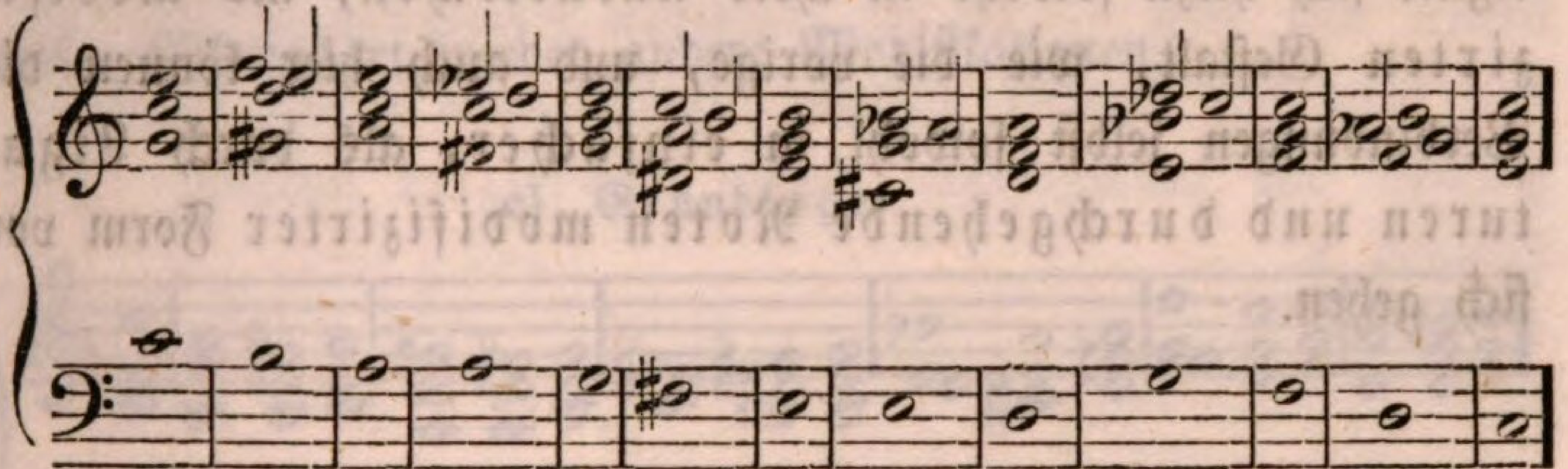
---

*) Da diese runde Harmonie sowohl durch Erhöhung des Grundtones vom Septimakkord herkommen kann, als durch den kleinen Nonak-

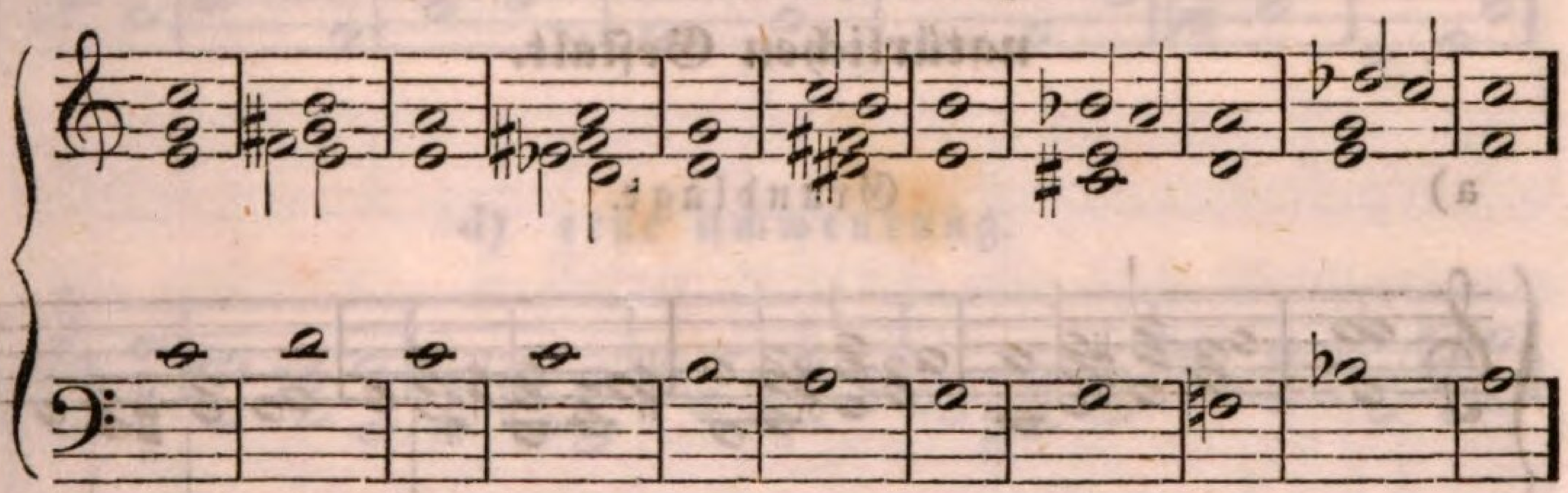
Erste Umwendung.



Zweite Umwendung.



Dritte Umwendung.



Obwohl auch diese Verbindungsart Ligaturen und durchgehende Noten mehr oder minder zuläßt, so zähle ich diese doch nicht mehr, theils weil selbe sich nicht so leicht geben, wie bei den übrigen, theils weil sie mit einer oder der andern früher angeführten Verbindungsarten beinahe gleich lauten würden. Deßungeachtet gewährt diese Verbindungsform auch ohne andere Modifikationen — abermal 960 Harmonienkombinationen.

---

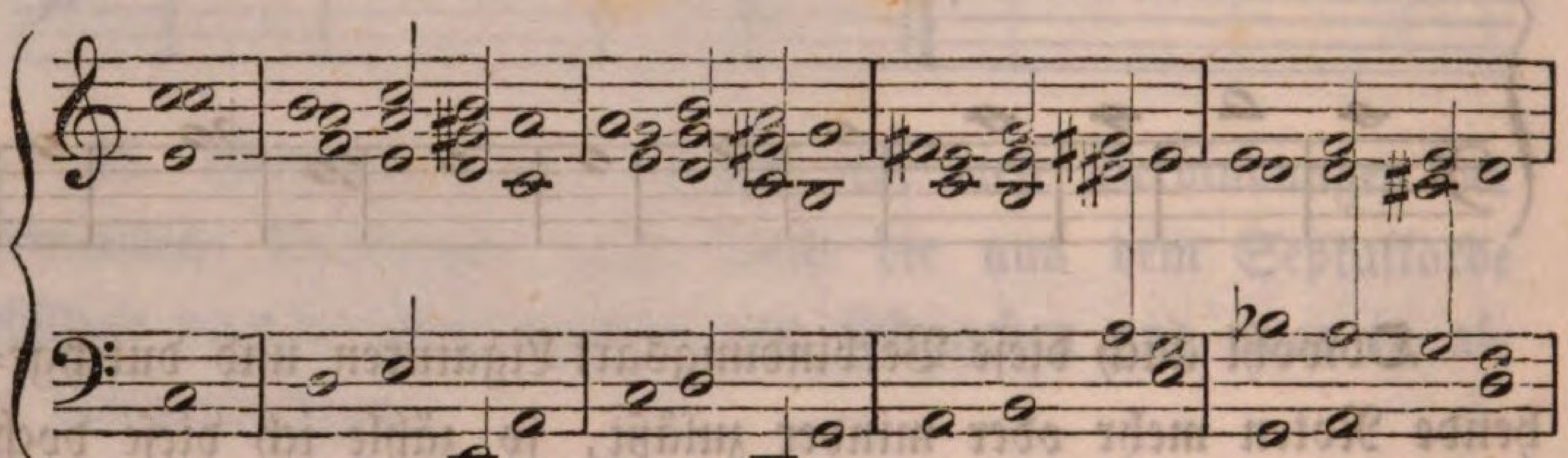
kord durch Weglassung des Grundtones, §. 48., gebildet wird, so könnte statt **f** auch **eis** stehen, statt **es** **dis** u. s. f., allein da das erstere die gewöhnlichere Schreibart ist, so behalte ich diese bei.

Und somit erhalten wir durch die einzige erste Hilfsharmonie und ihre wesentlichen Umwendungen und Modifikationen in einfacher und modifizirter Form 12480 verschiedene Combinationen oder mittelbare Verbindungen der sechs verwandten Dreiklänge.

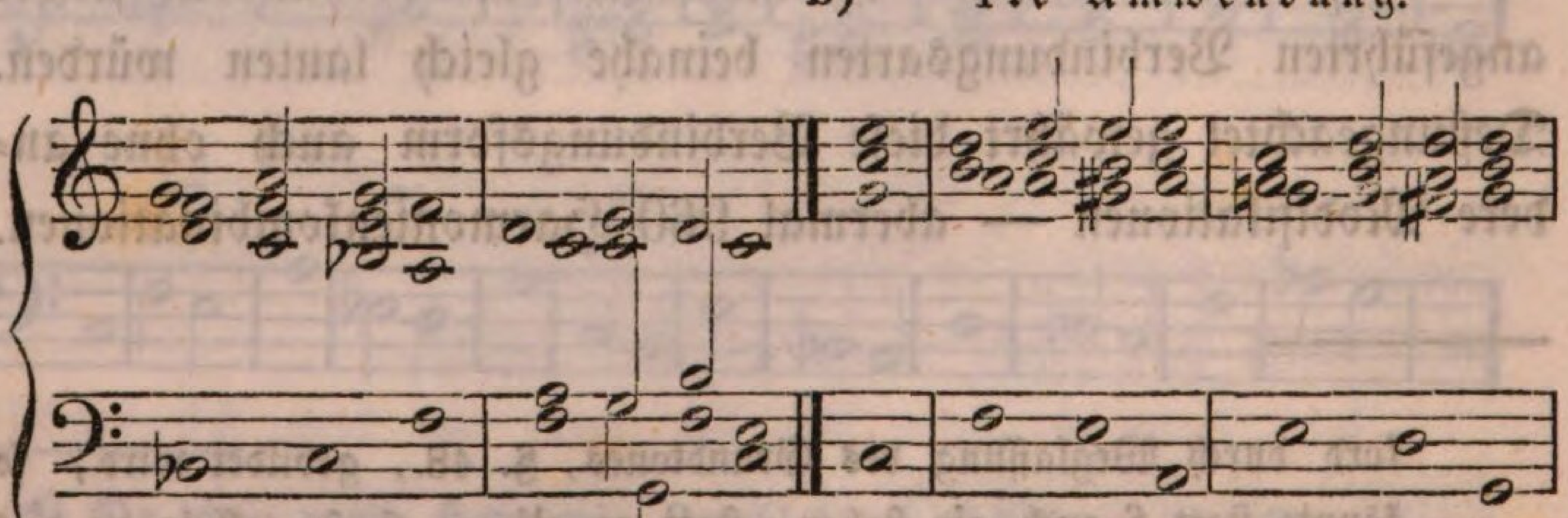
96. Durch die zweite Hilfsharmonie ergeben sich bereits eben so viele und wieder ganz neue mittelbare Verbindungsarten der verwandten Dreiklänge. Diese Hilfsharmonie eignet sich hiezu sowohl in ihrer natürlichen, als modifizirten Gestalt, wie die vorige, und auch hier können die Verbindungen selbst sowohl in einfacher, als durch Ligaturen und durchgehende Noten modifizirter Form vor sich gehen.

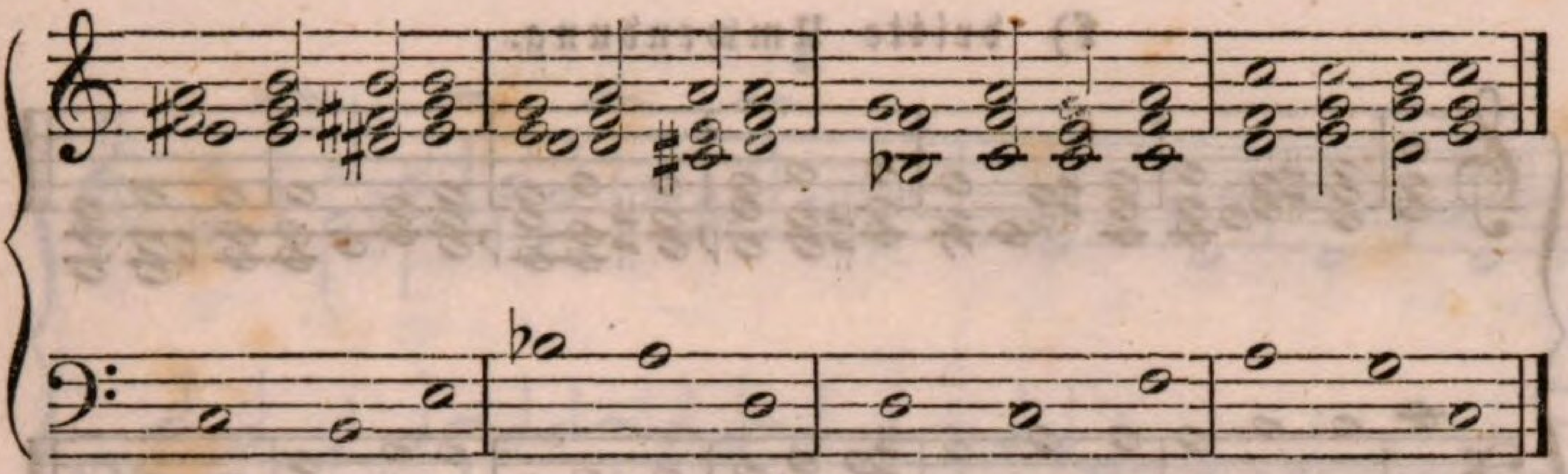
Einfache mittelbare Verbindung der verwandten Dreiklänge durch die zweite Hilfsharmonie in ihrer natürlichen Gestalt.

a) Grundlage.



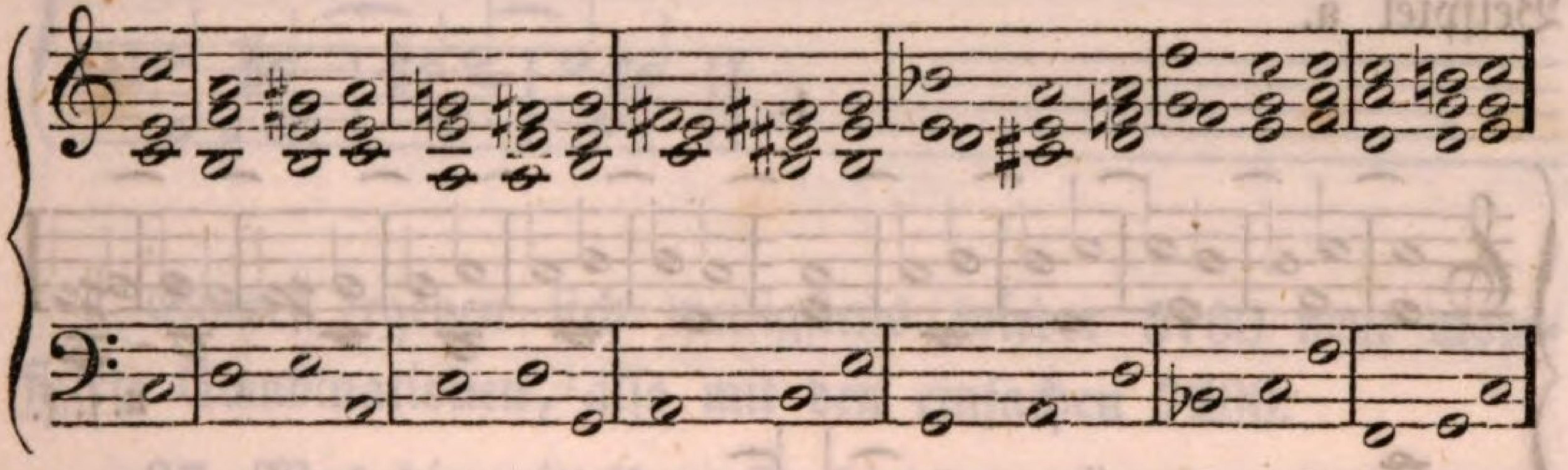
b) 1te Umwendung.



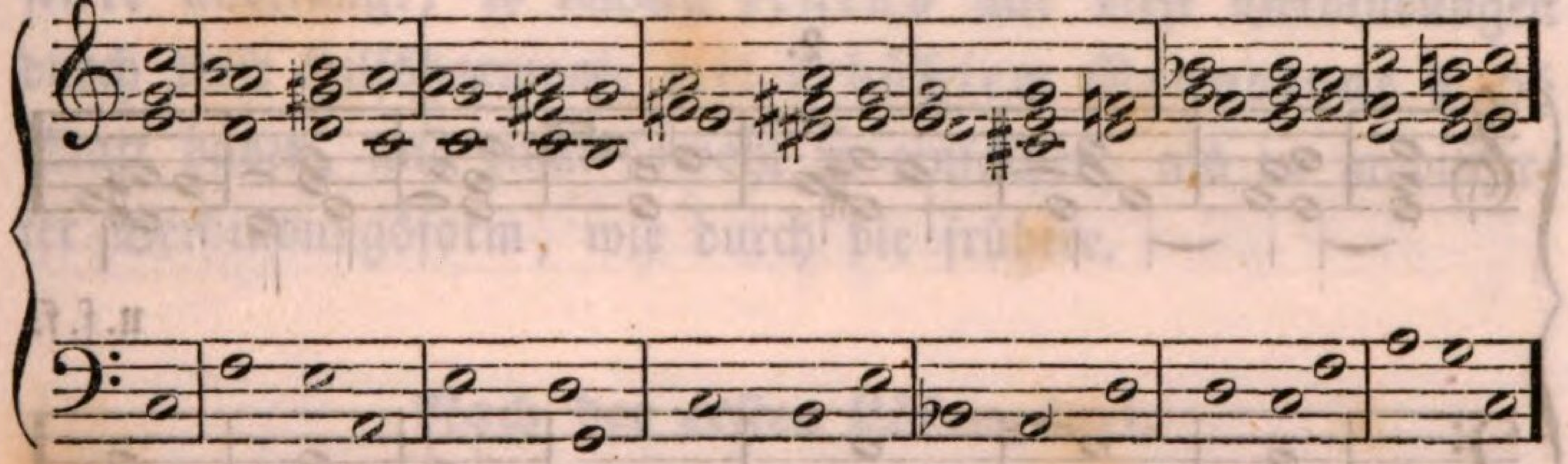


Da die zweite Hilfsharmonie in den ersten zwei Lagen (d. h. in der Grundlage und ersten Umwendung) zwei natürliche Lösungen hat (siehe §. 53), so erhalten wir durch die zweite Lösungsart wieder andere Modifikationen.

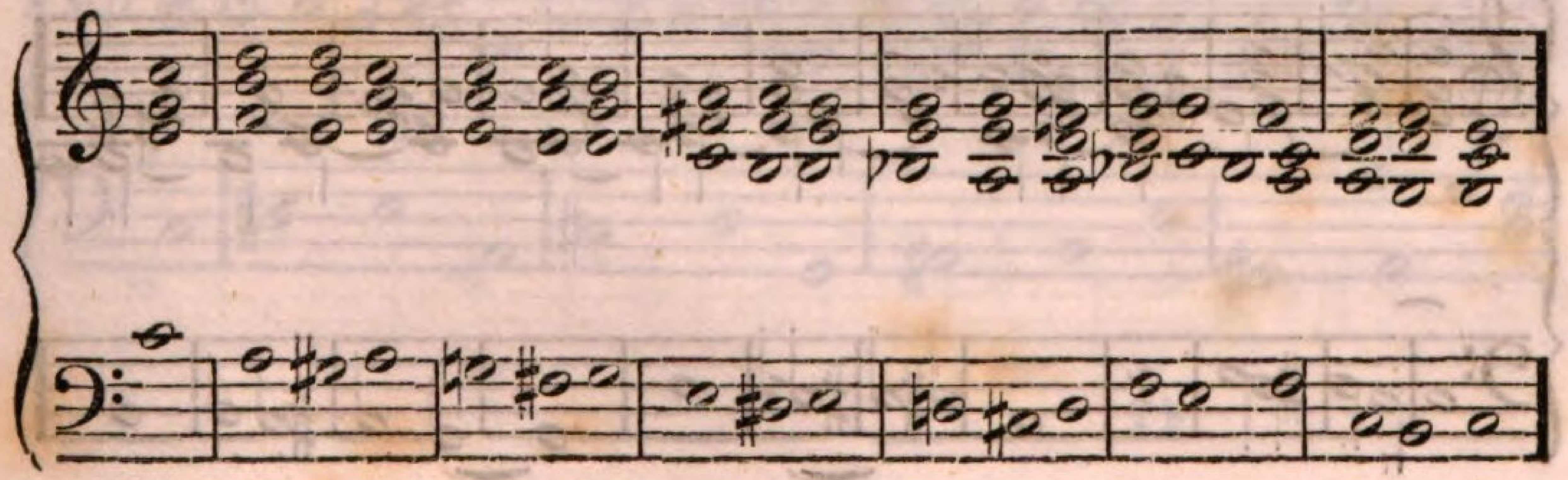
c) Grundlage.



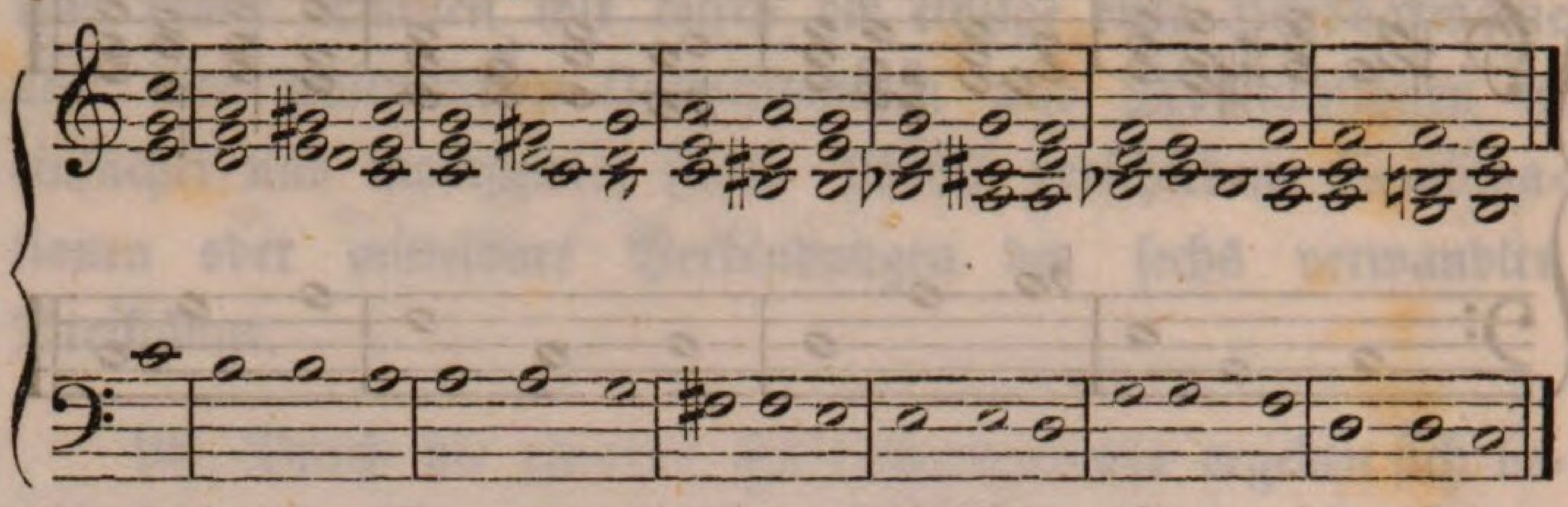
d) erste Umwendung.



e) zweite Umwendung.

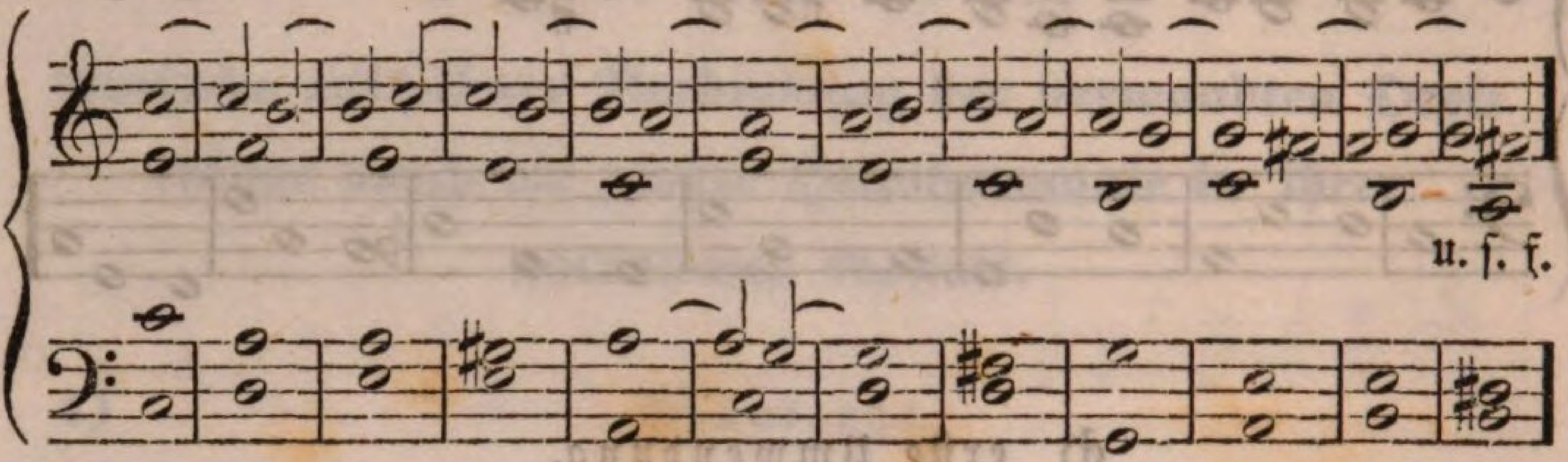


f) dritte Umwendung.

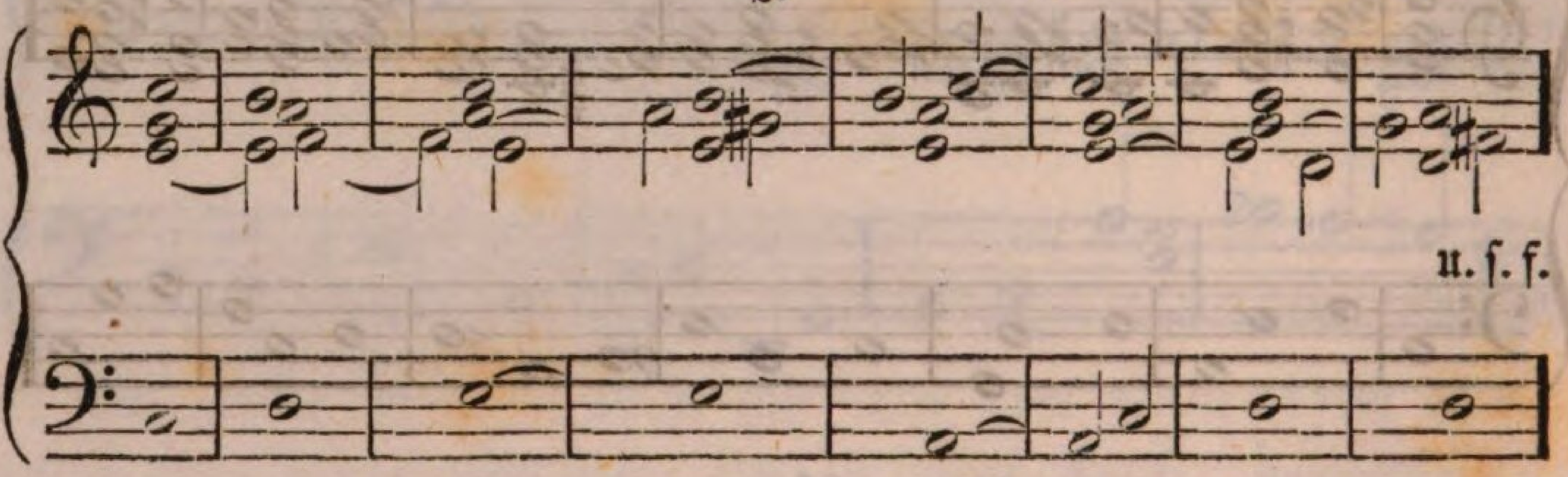


Jede dieser sechs Verbindungsarten auf obige 240 Dreiklängefolgen angewendet — erhält man 1440 verschiedene Combinationen und dieß — in der einfachen Verbindungsform; nun aber kann jede einzelne einfache Combination wieder durch Ligaturen und durchgehende Noten modifizirt werden. Das Beispiel a.

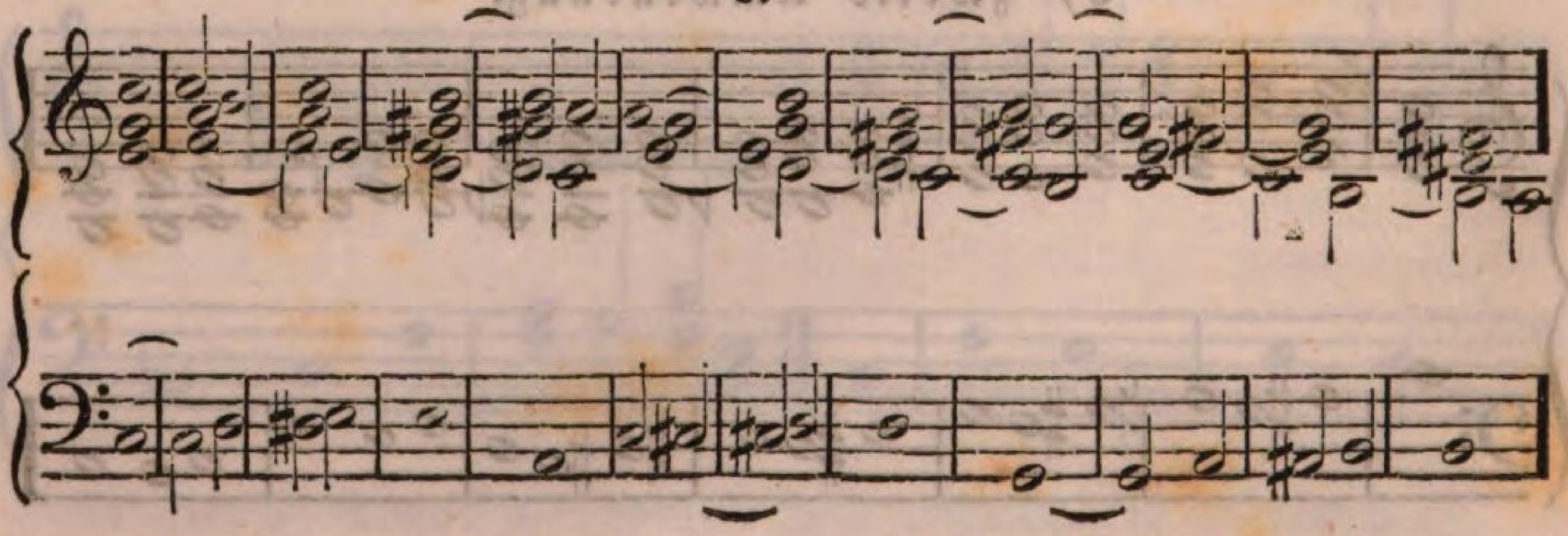
1.



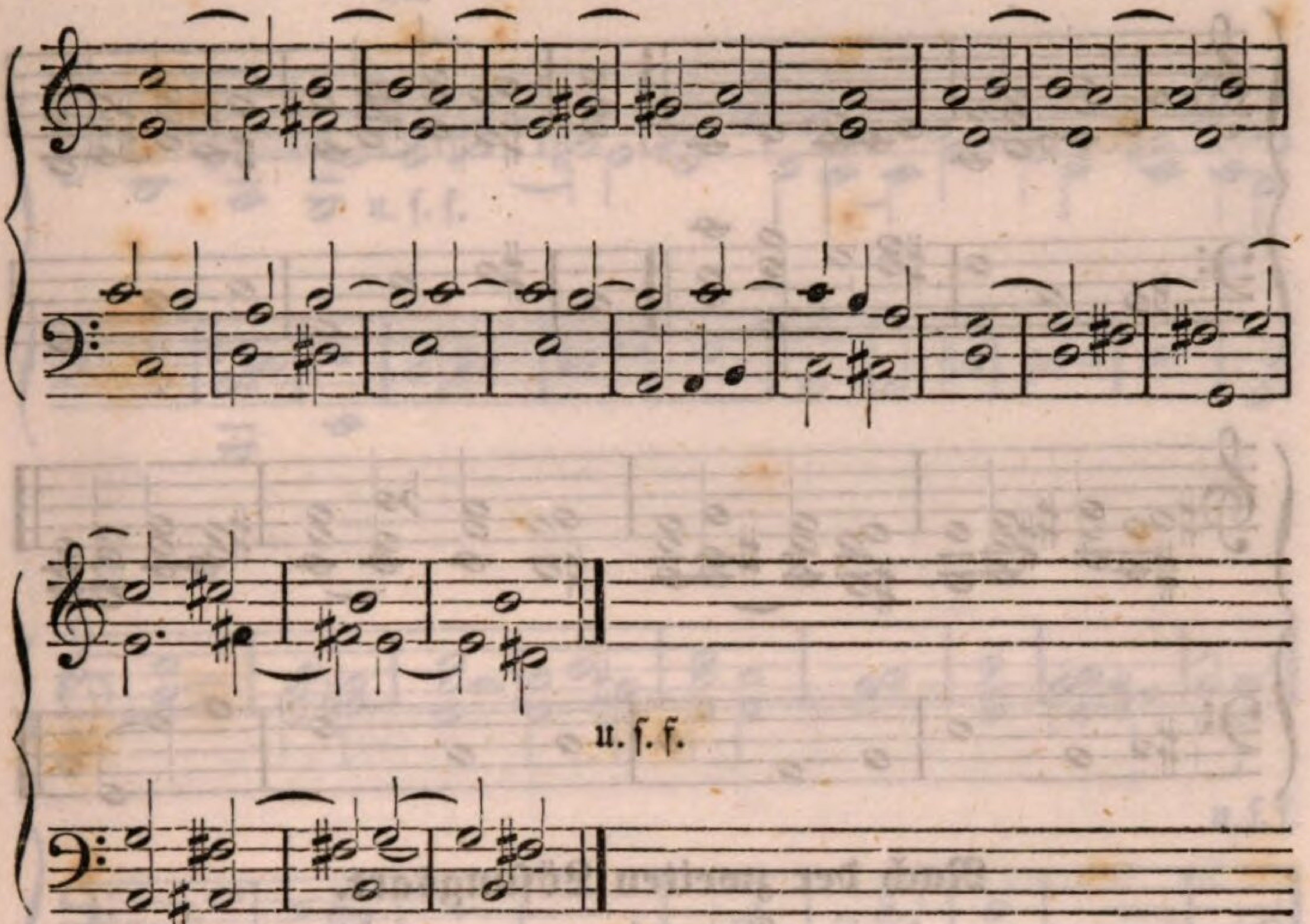
2.



3.



4.

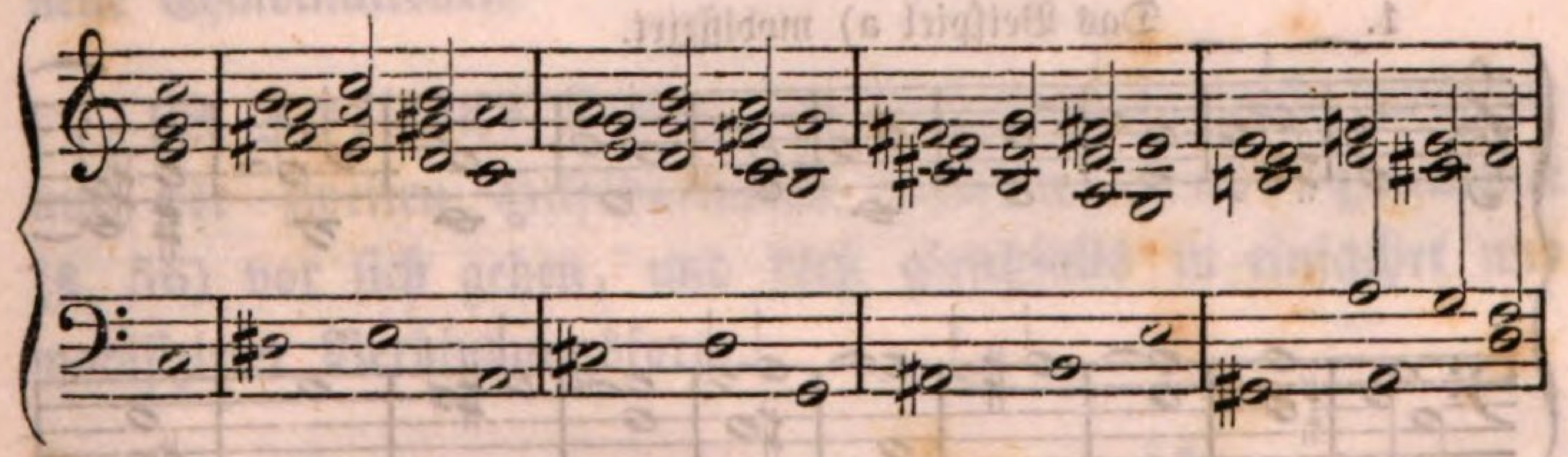


Somit ergeben sich wenigstens wieder 5760 neue modifizirte Combinationen, also mit den einfachen 7200.

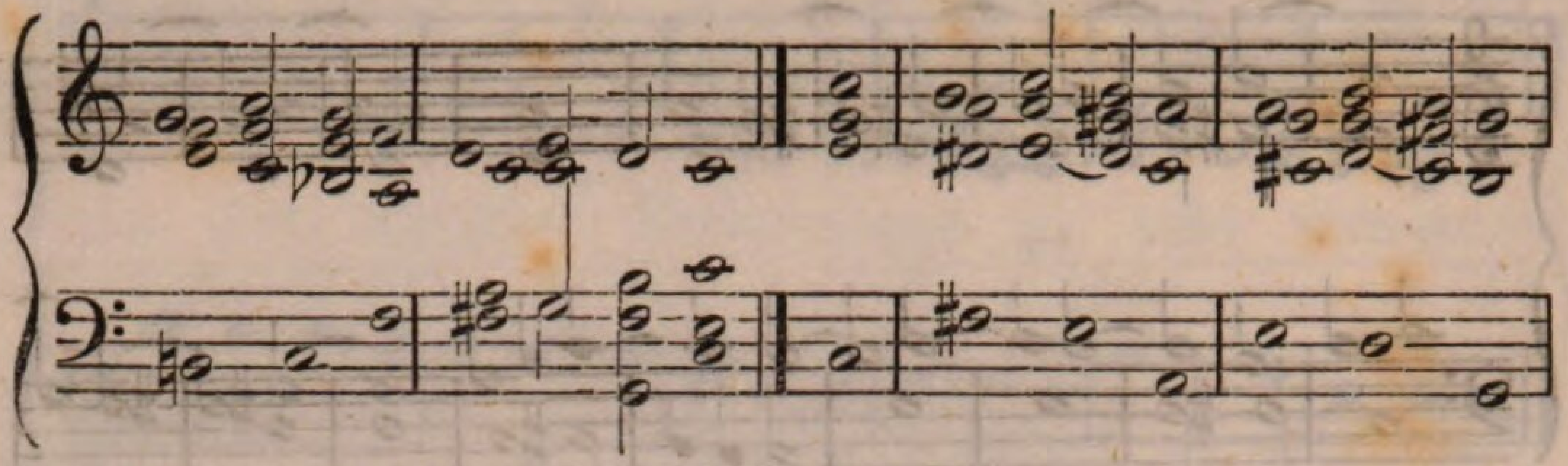
97. Was die mittelbare Verbindung der verwandten Dreiklänge durch die zweite Hilfsharmonie in modifizirter Gestalt anbelangt, so können erstens alle diese Verbindungen durch diese Hilfsharmonie mit erhöhtem Grundtone §. 55 Statt haben, und zwar sowohl in einfacher, als in modifizirter Verbindungsform, wie durch die frühere.

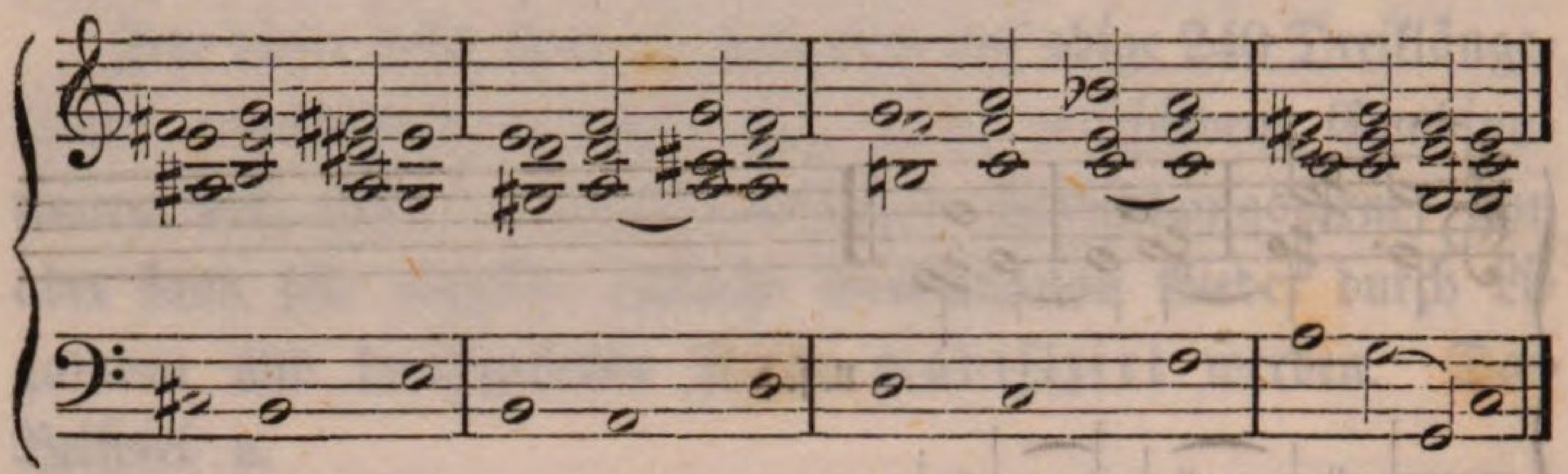
Nach der ersten Lösungsart.

a) Grundlage.



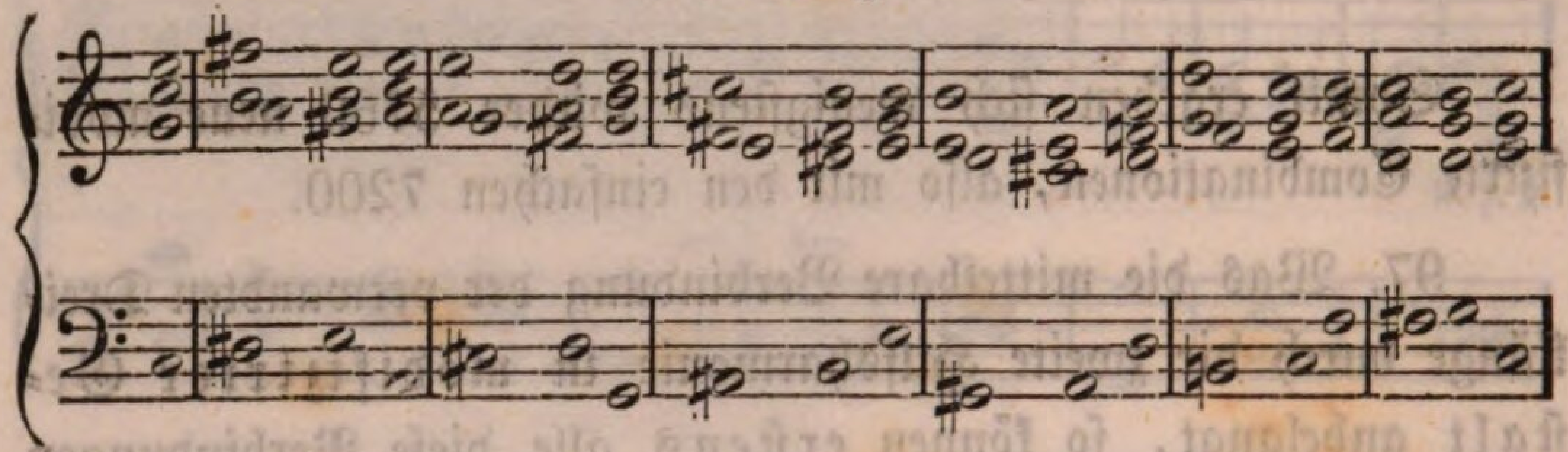
Umwendung.



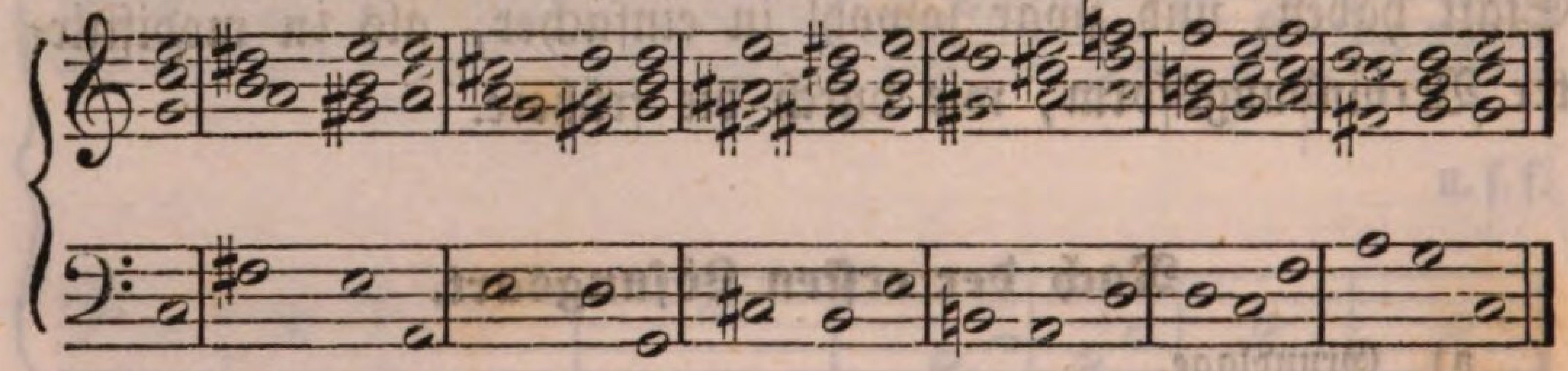


Nach der zweiten Lösungsart.

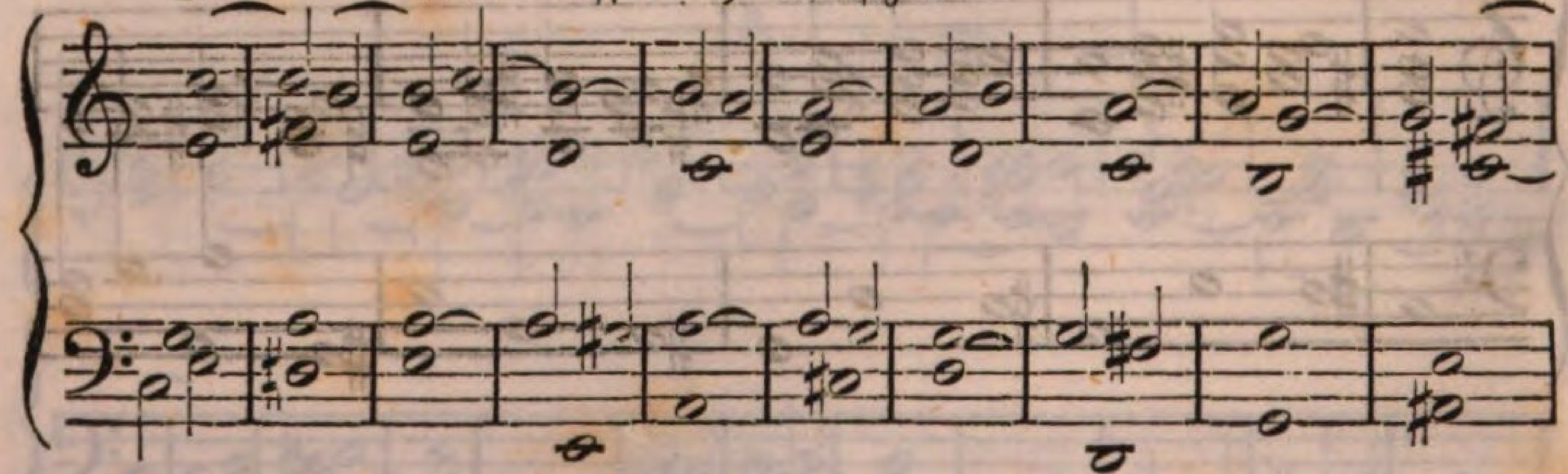
Grundlage.



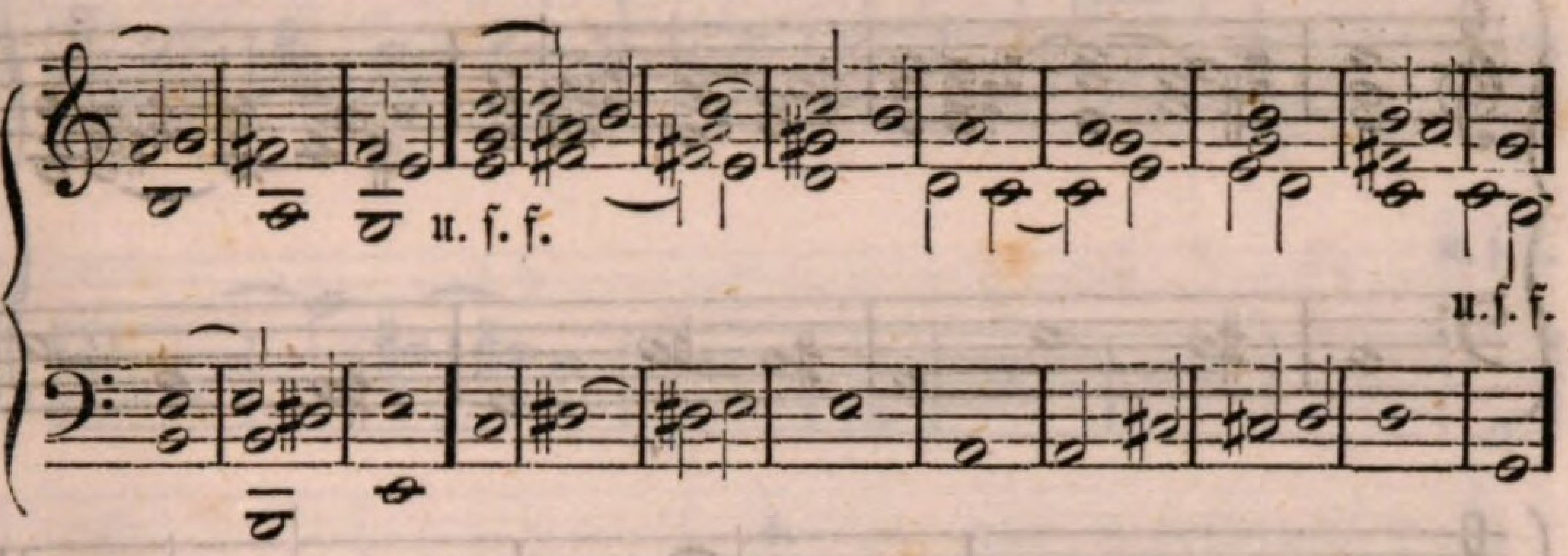
Umwendung.



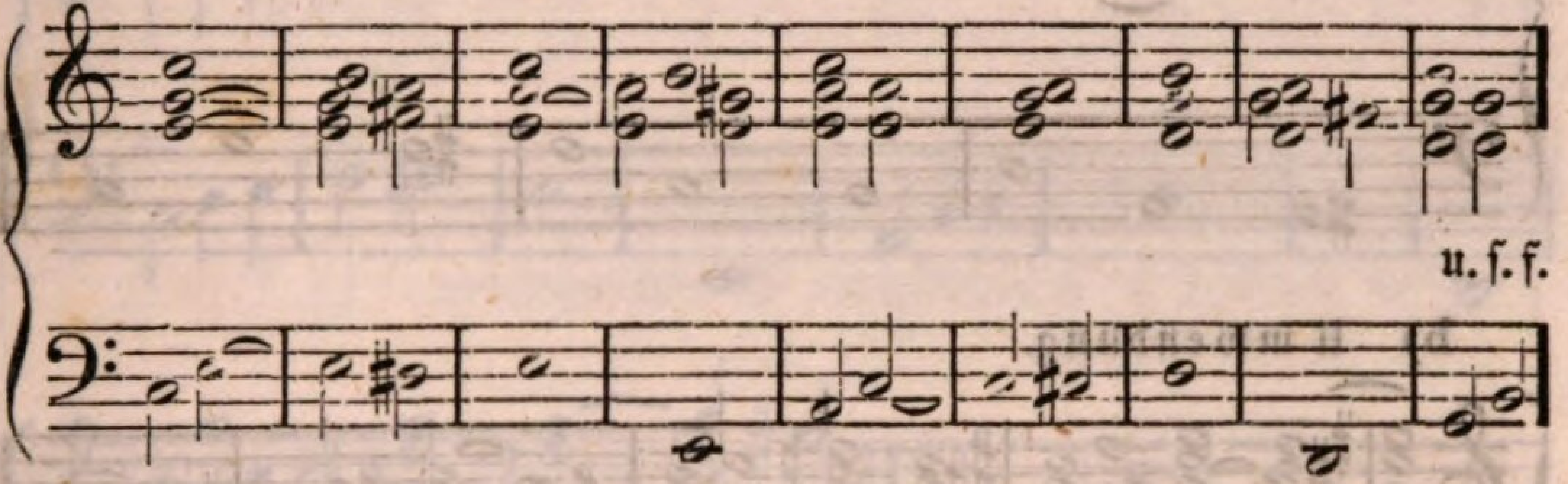
1. Das Beispiel a) modifizirt.



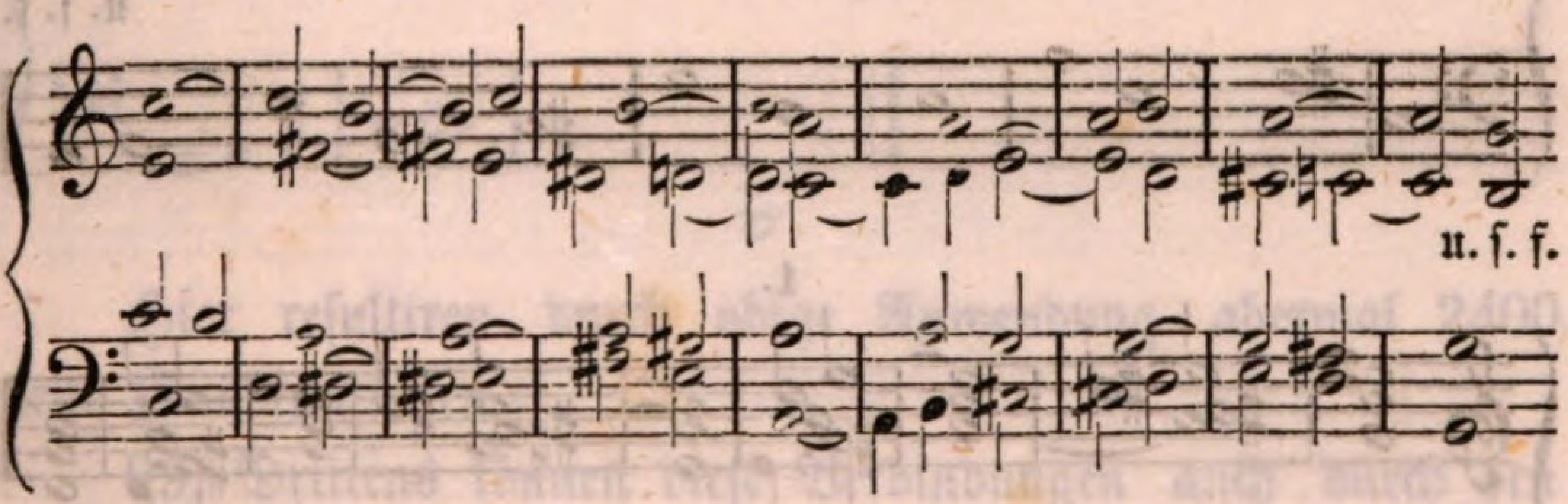
2.



3.



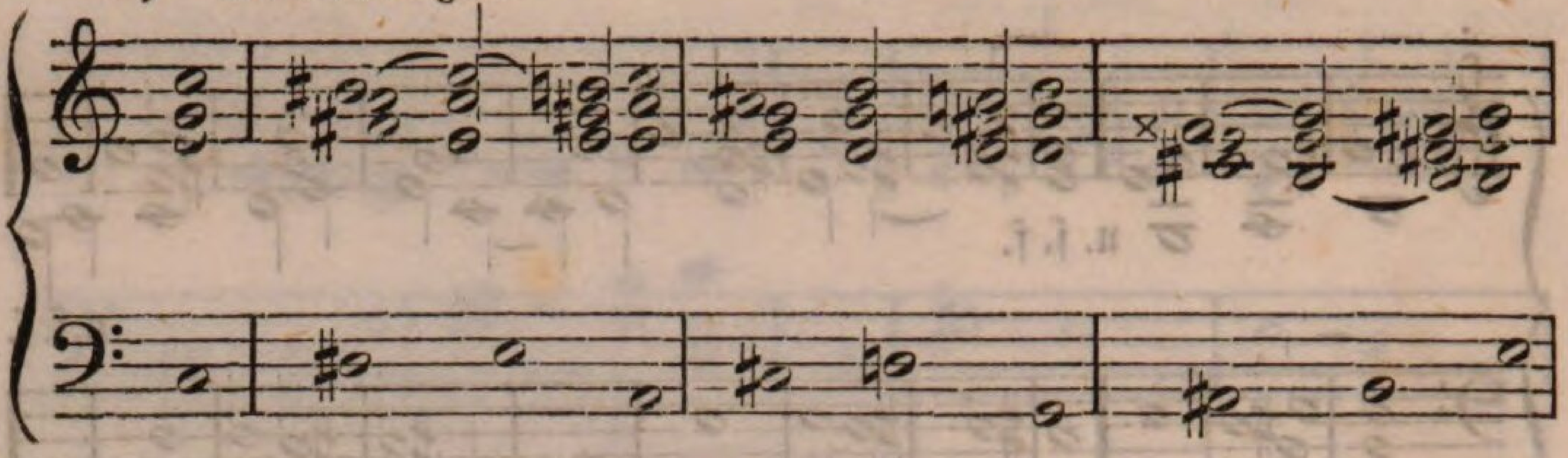
4.

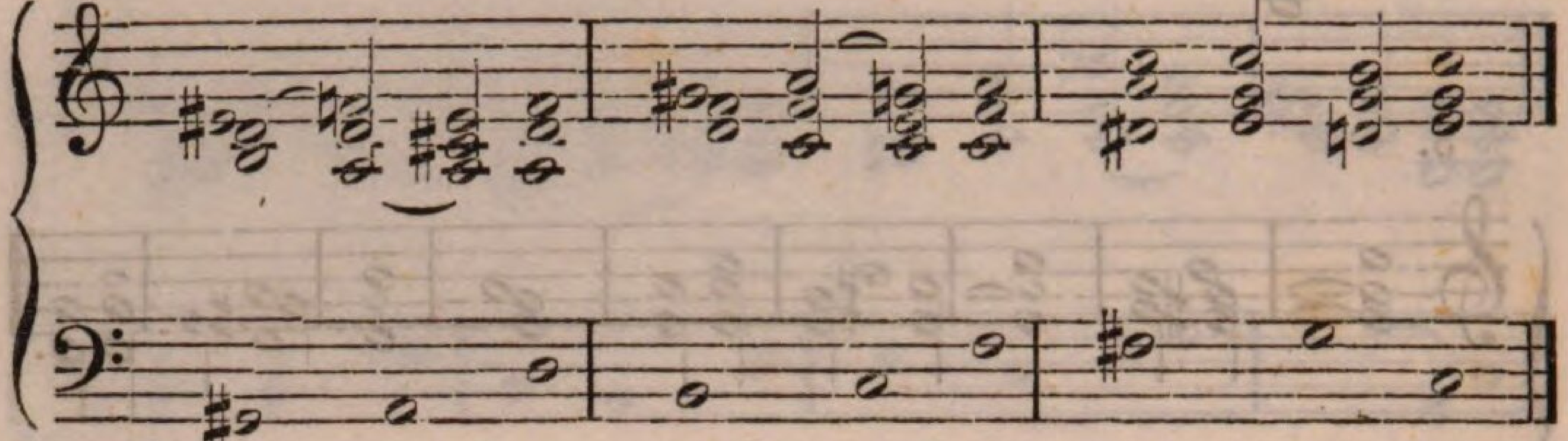


Bei Anwendung dieser acht Verbindungsarten auf die obigen 240 Dreiklängefolgen ergeben sich schon wieder 3840 neue Combinationen.

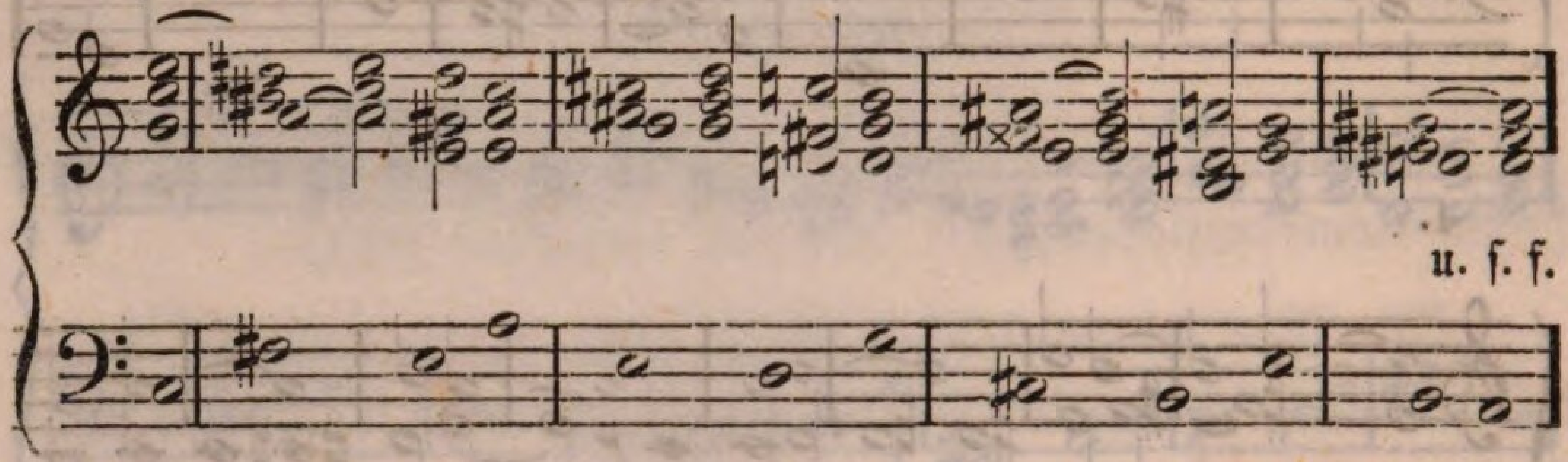
98. Zweitens können diese Verbindungen auch durch die aus der zweiten Hilfsharmonie gebildete runde Harmonie (§. 56) vor sich gehen, und dieß gleichfalls in einfacher und modifizirter Verbindungsform.

a) Grundlage.

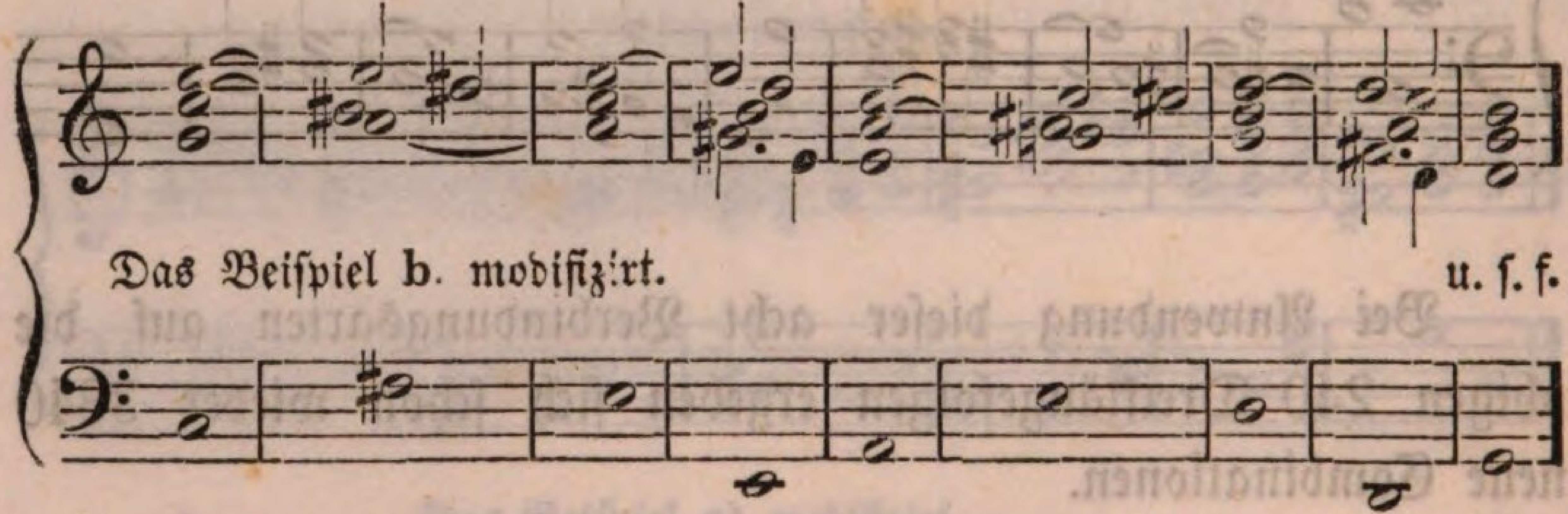




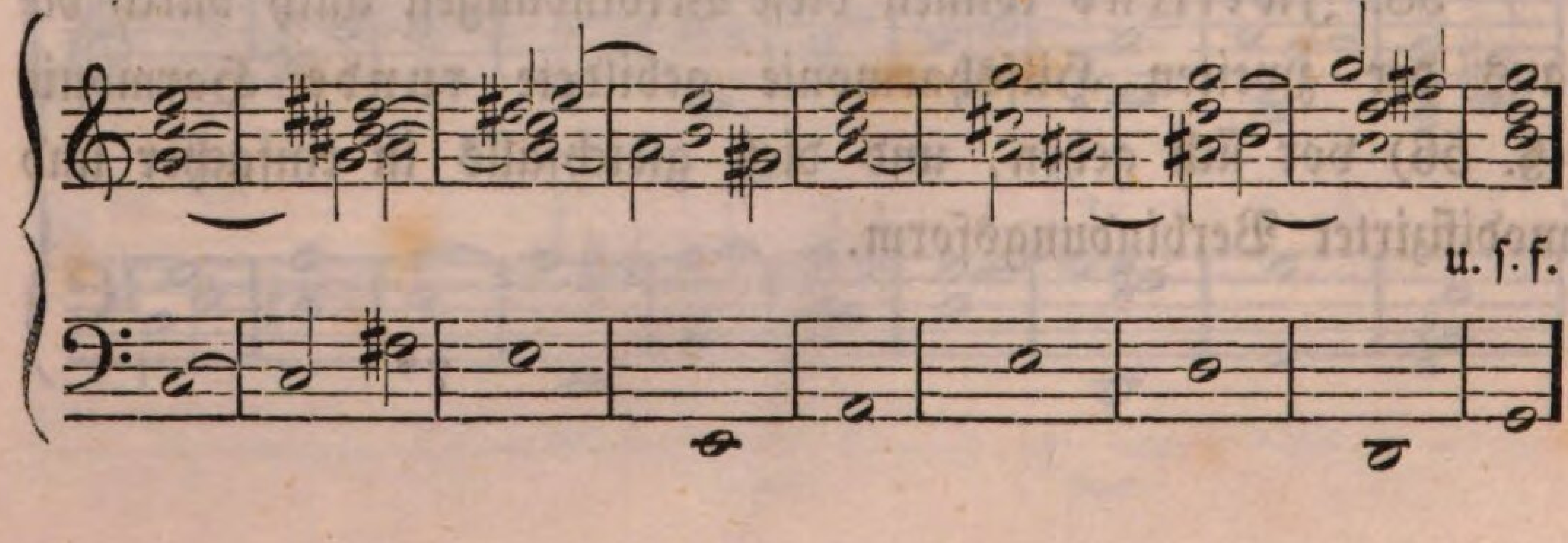
b) Umwendung.



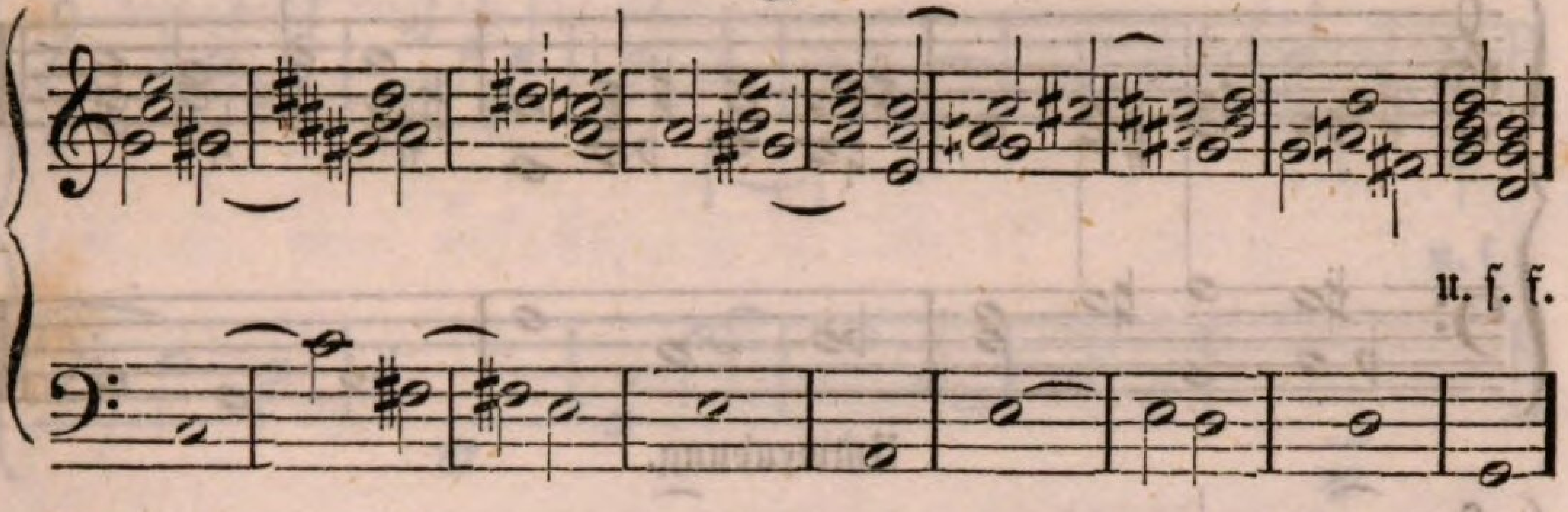
1.



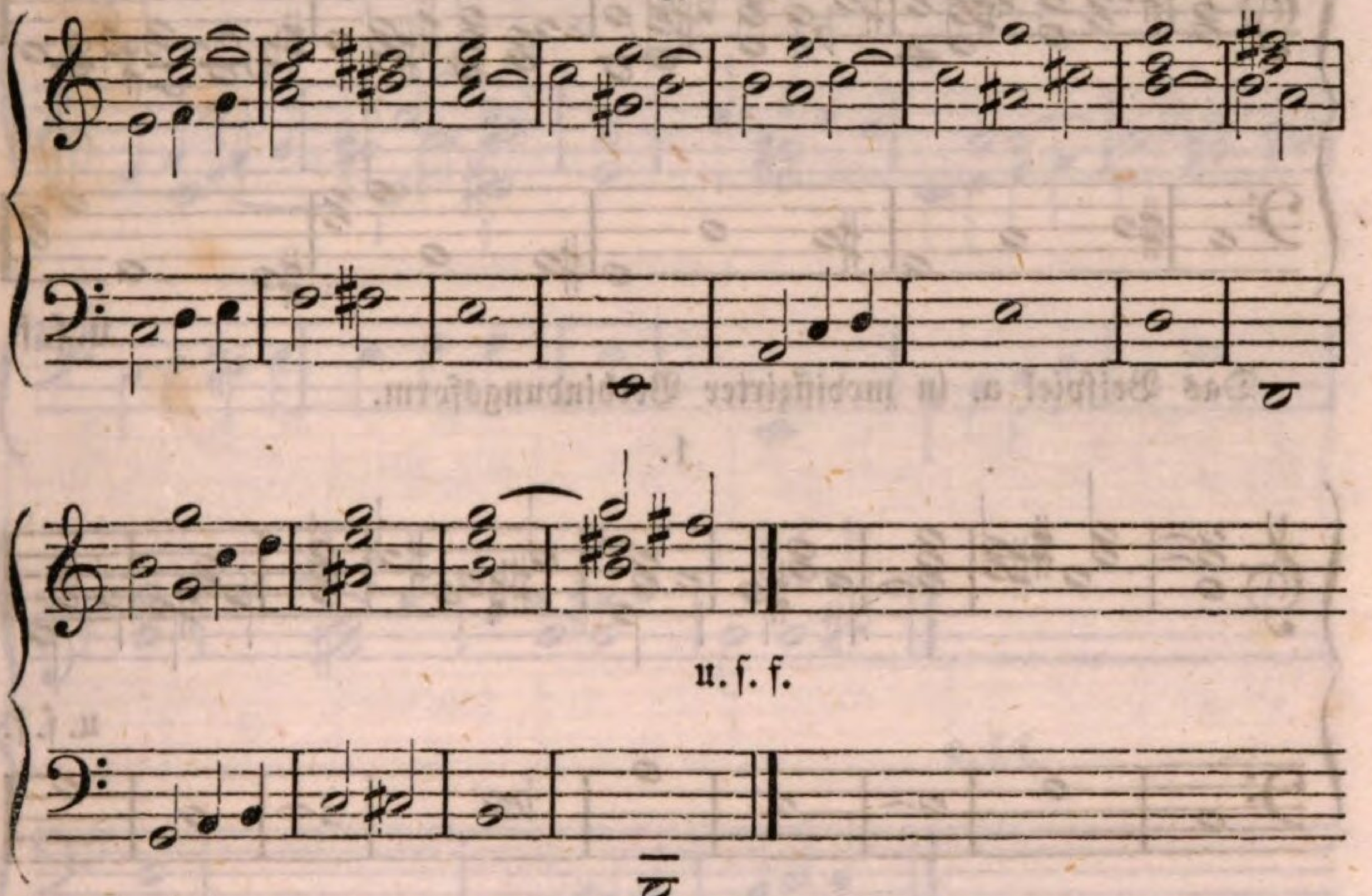
2.



3.



4.



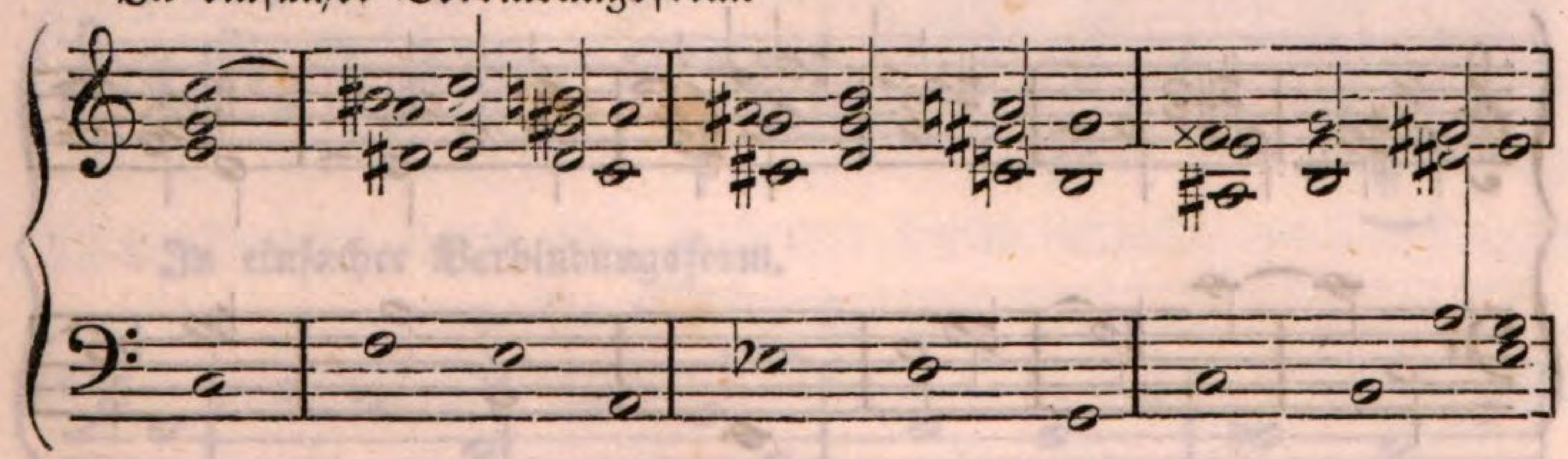
Hier resultiren durch obige Anwendung abermal 2400 neue Combinationen.

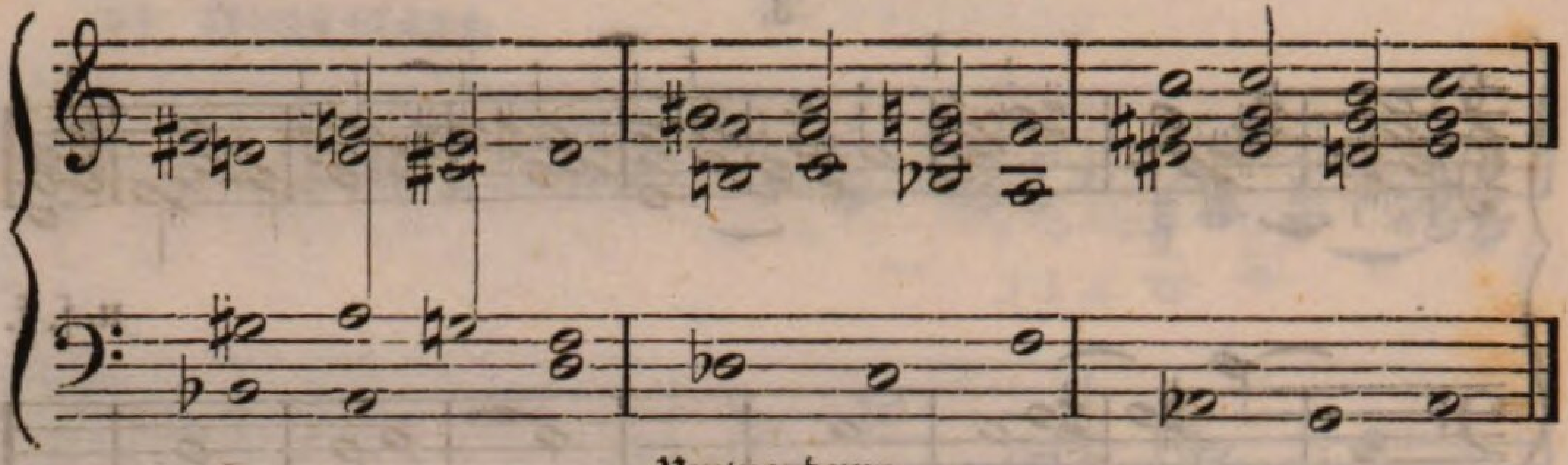
99. Drittens können diese Verbindungen auch durch den von der zweiten Hilfsharmonie hergeleiteten *übermässigen Sextakkord* (§. 57) geschehen:

(Eigentlich die Umwendung der so modifizirten zweiten Hilfsharmonie.)

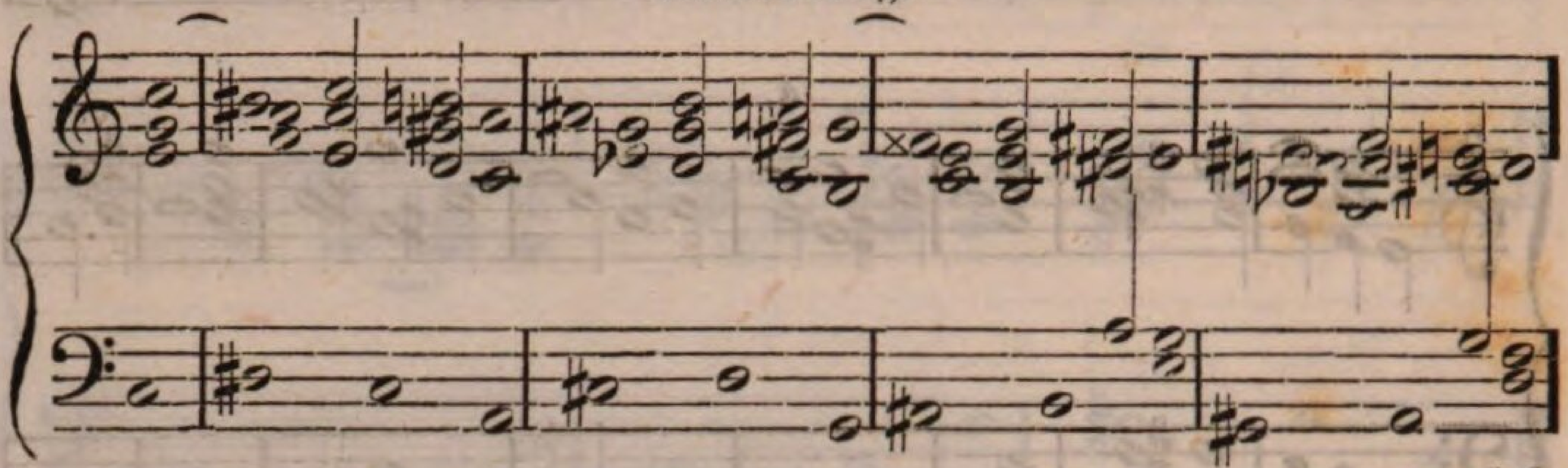
(In der Grundlage derselben.)

In einfacher Verbindungsform.





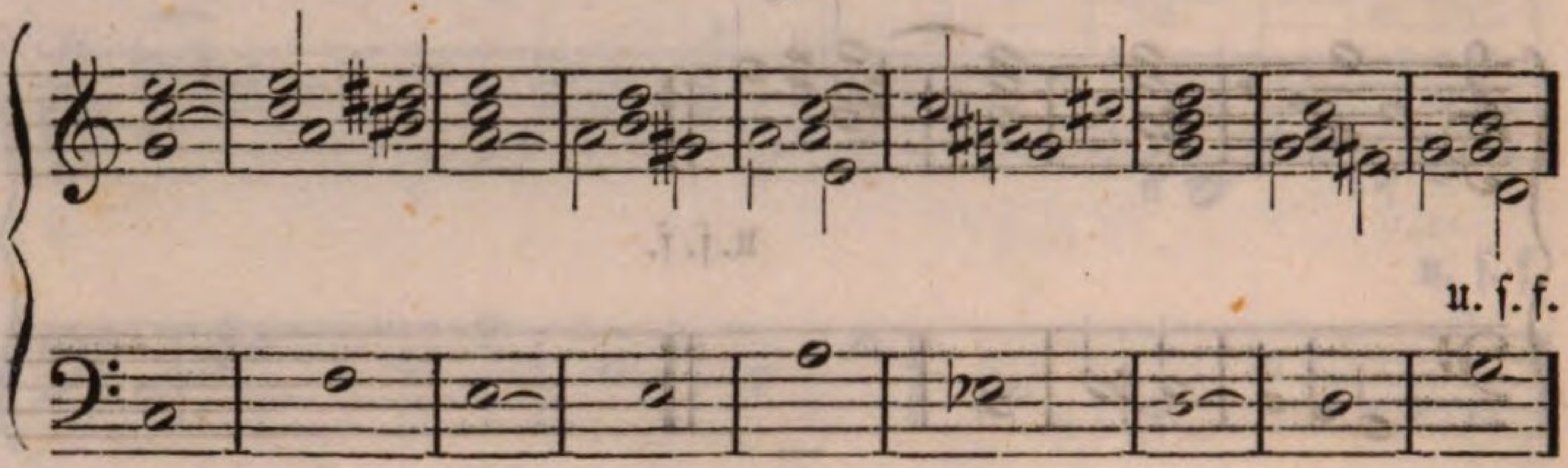
Umwendung.



u. ſ. f.

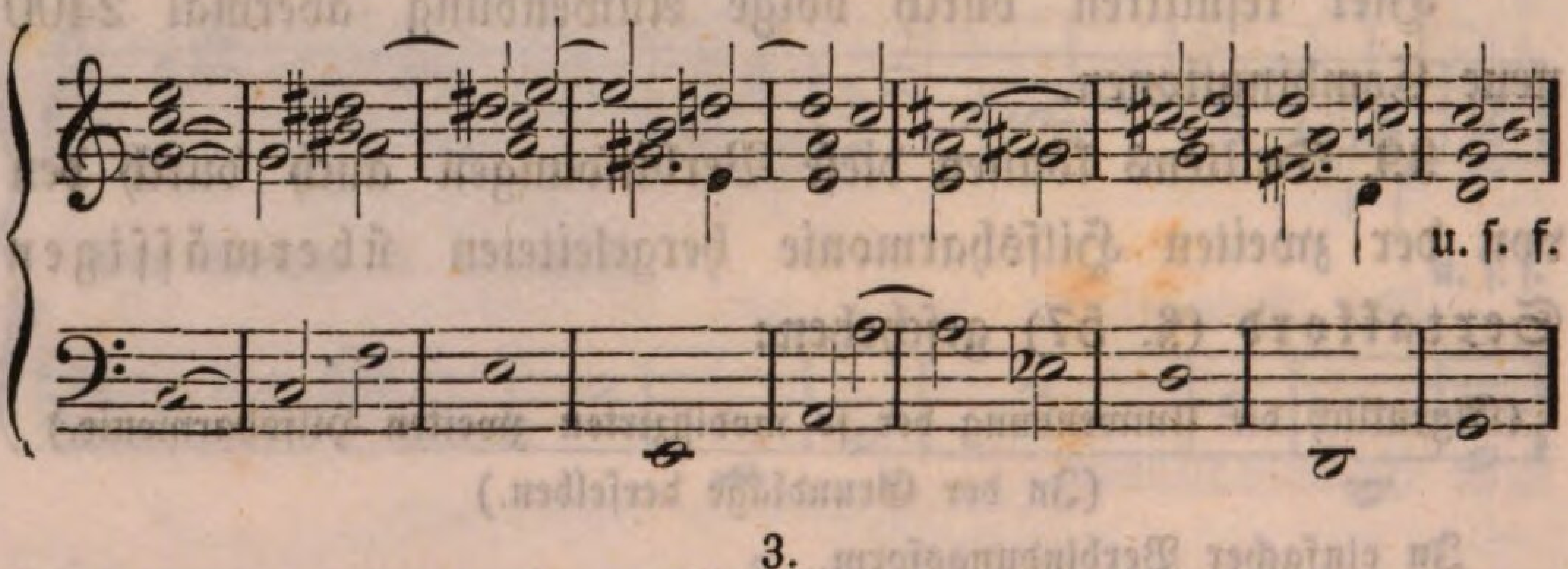
Das Beiſpiel a. in modifizirter Verbindungsform.

1.



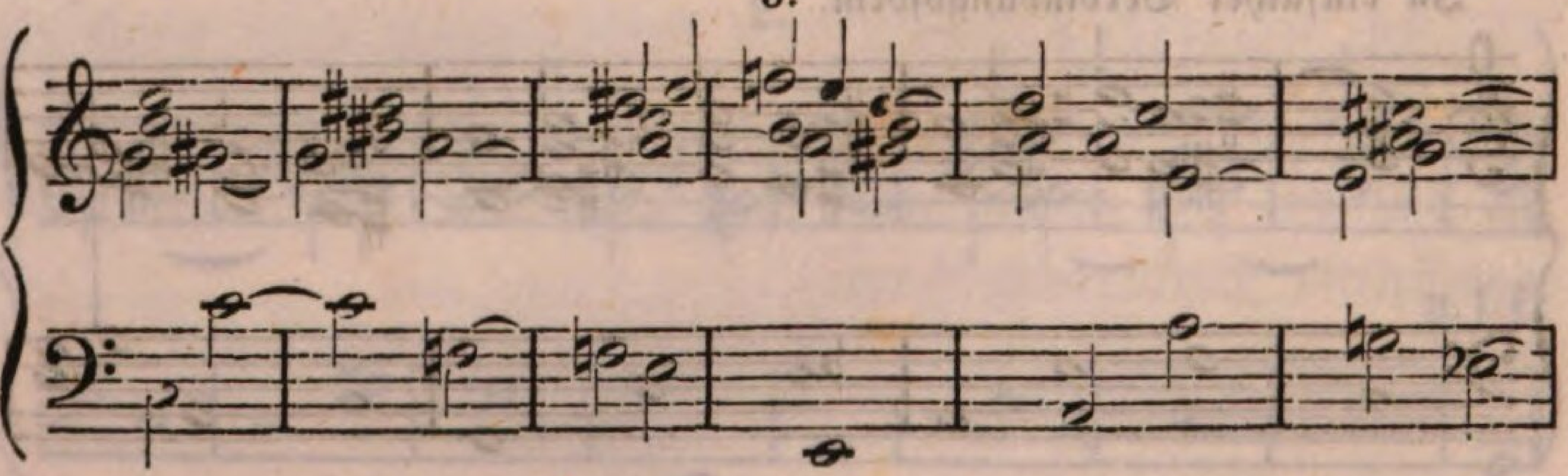
u. ſ. f.

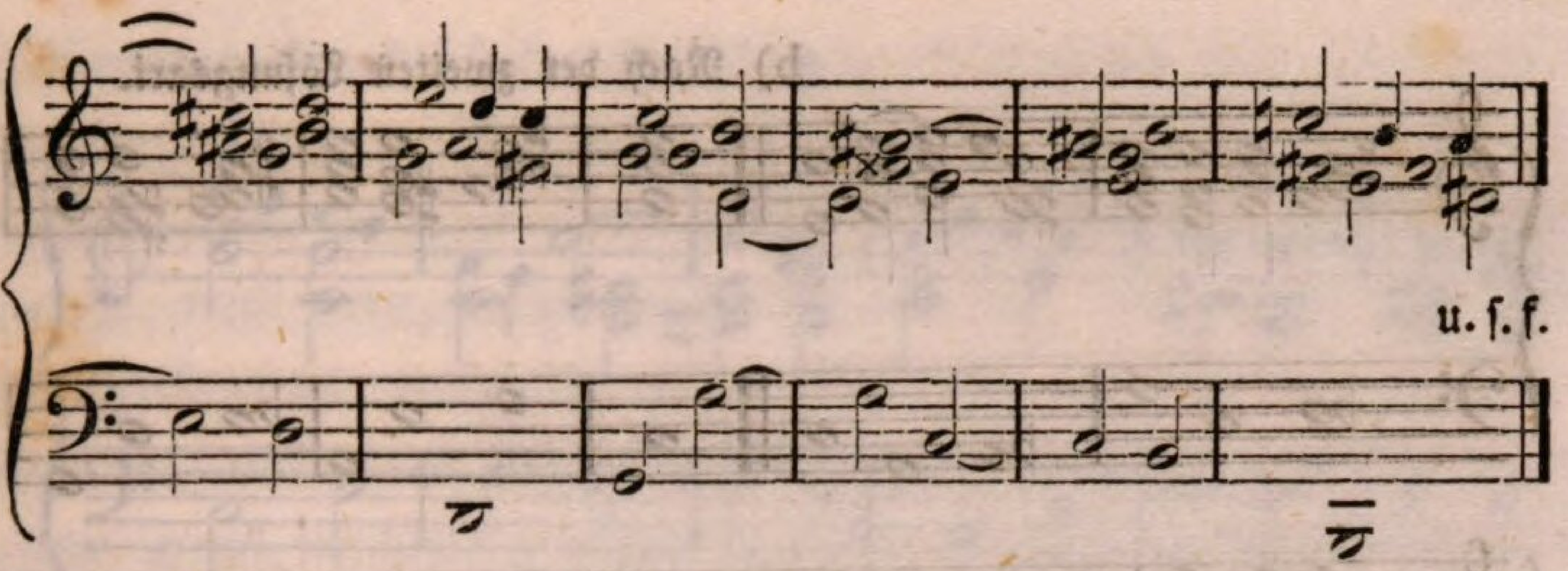
2.



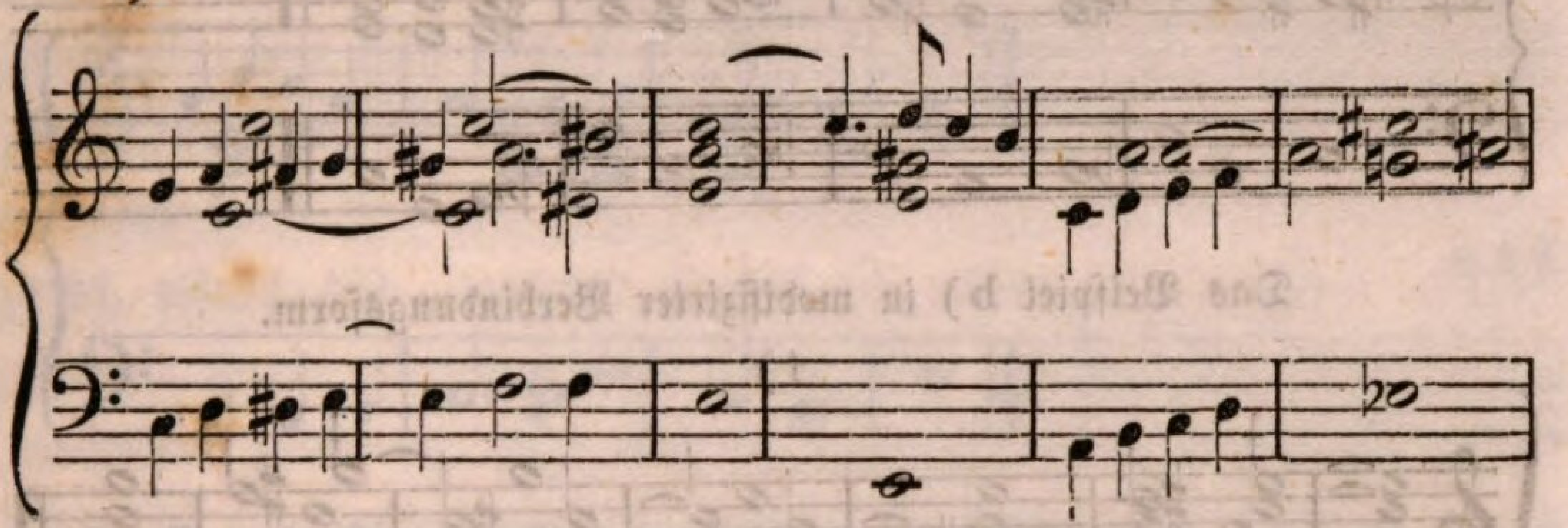
u. ſ. f.

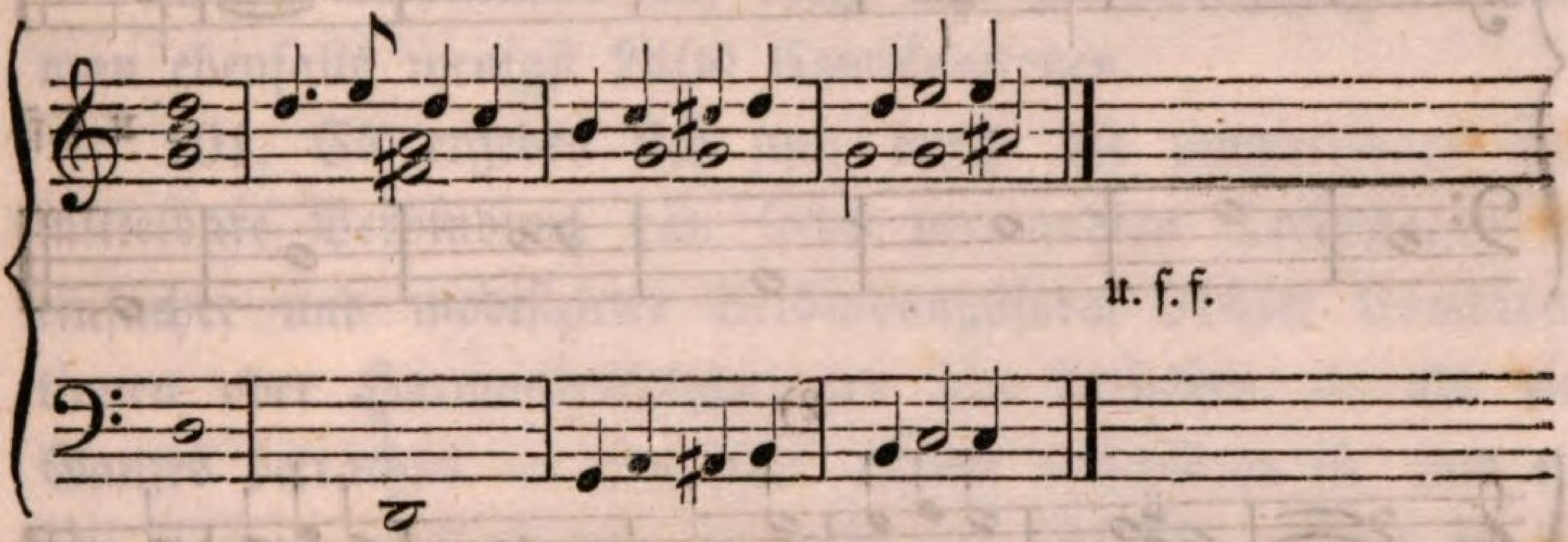
3.





4)

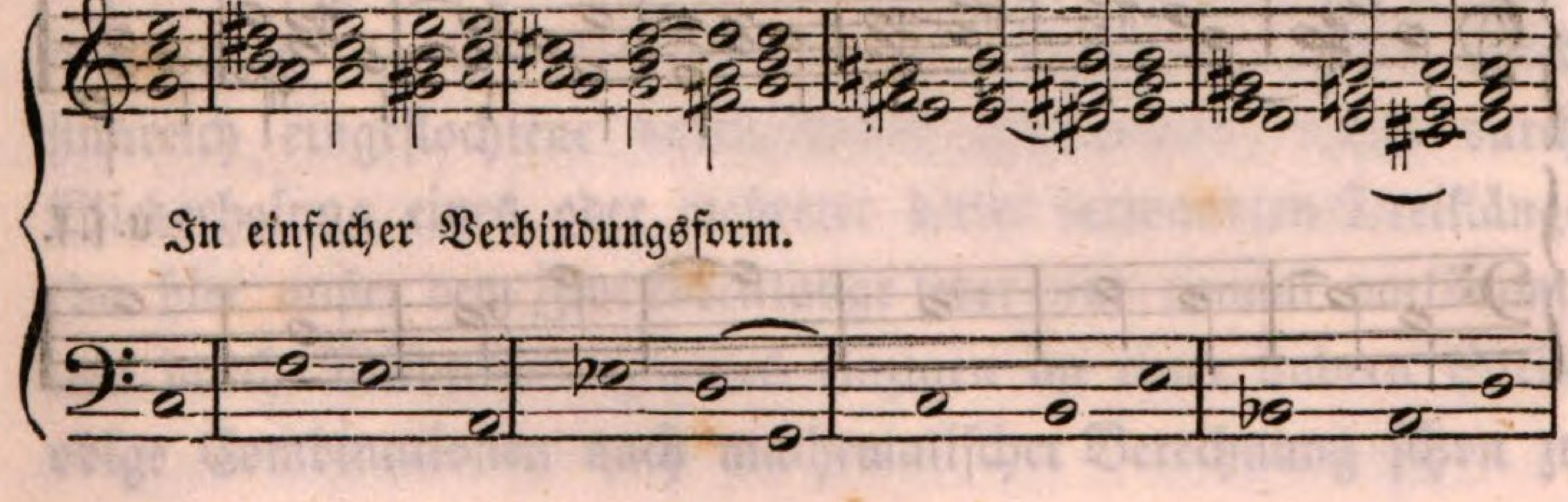




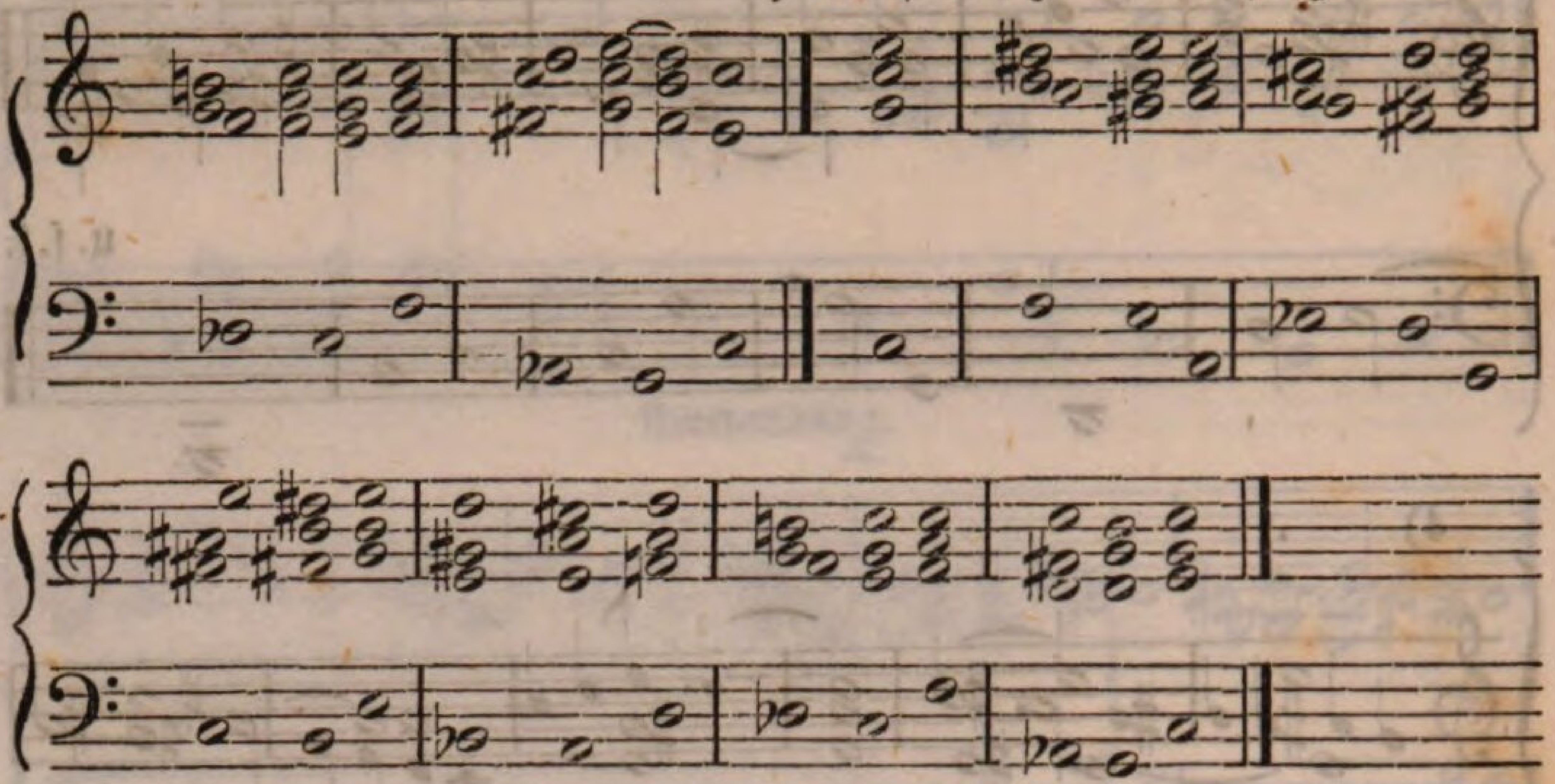
Hier erhält man sohin ebenfalls 2400 Combinationen in obiger Anwendung, auf die 240 Dreiklängefolgen.

100. Viertens können die oft genannten Verbindungen der verwandten Dreiklänge auch durch den aus der zweiten Hilfsharmonie gebildeten übermässigen Quartsextakkord bewirkt werden.

a) Nach der ersten Lösungsart.

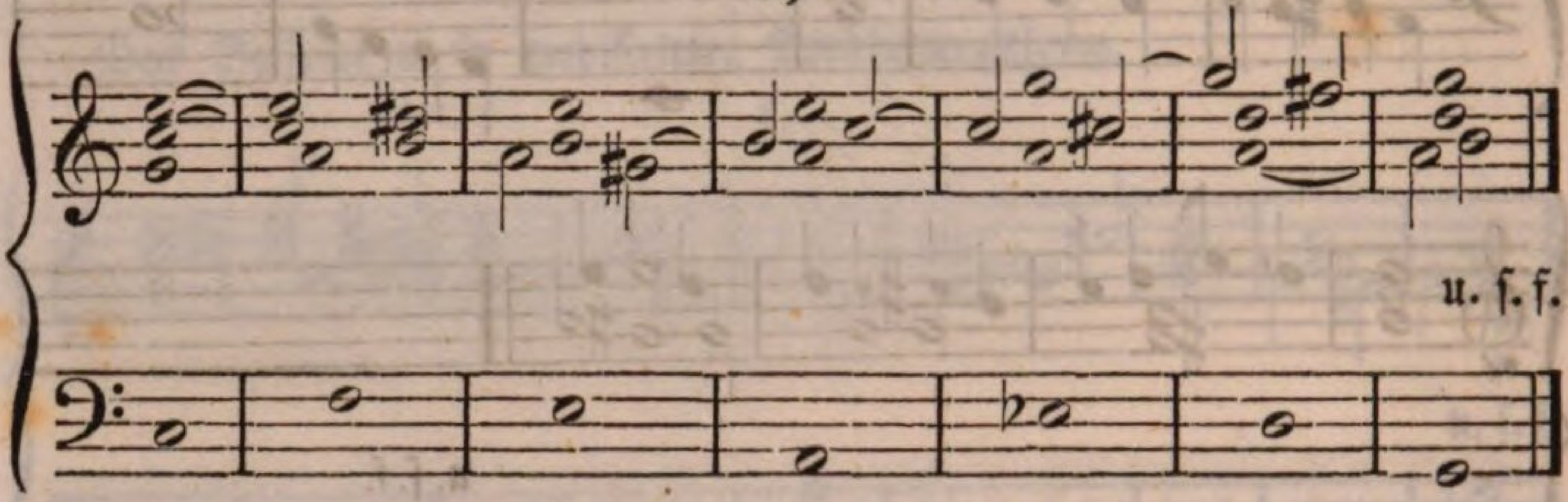


b) Nach der zweiten Lösungsart.

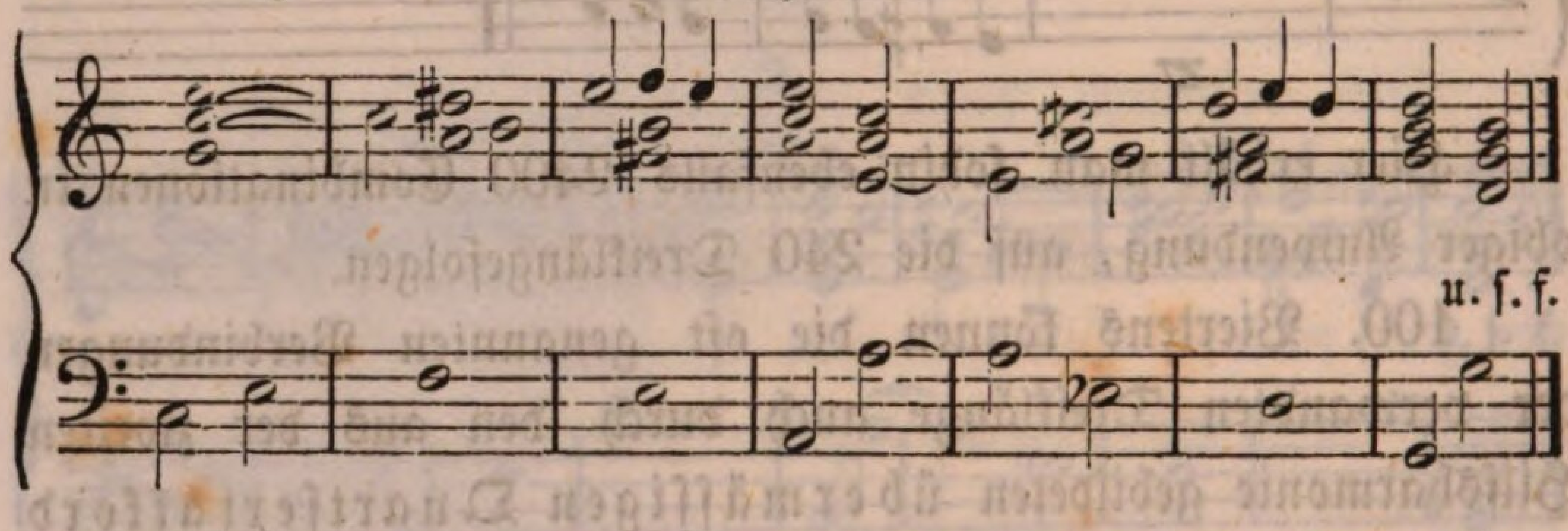


Das Beispiel b) in modifizirter Verbindungsform.

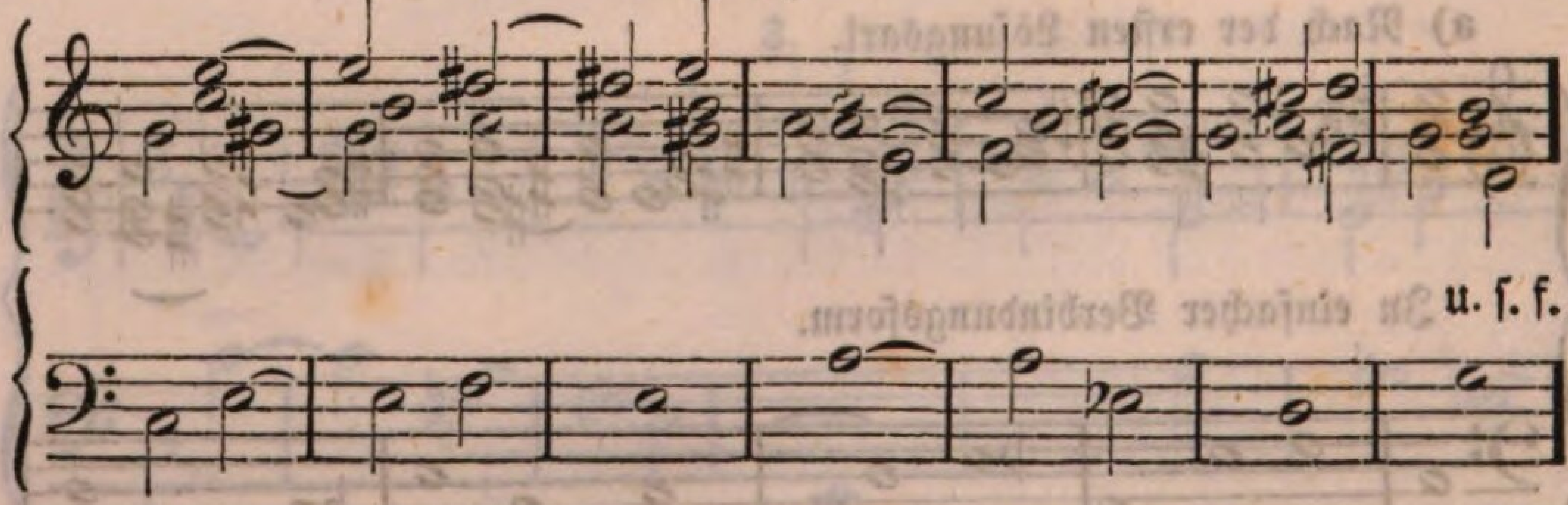
1)



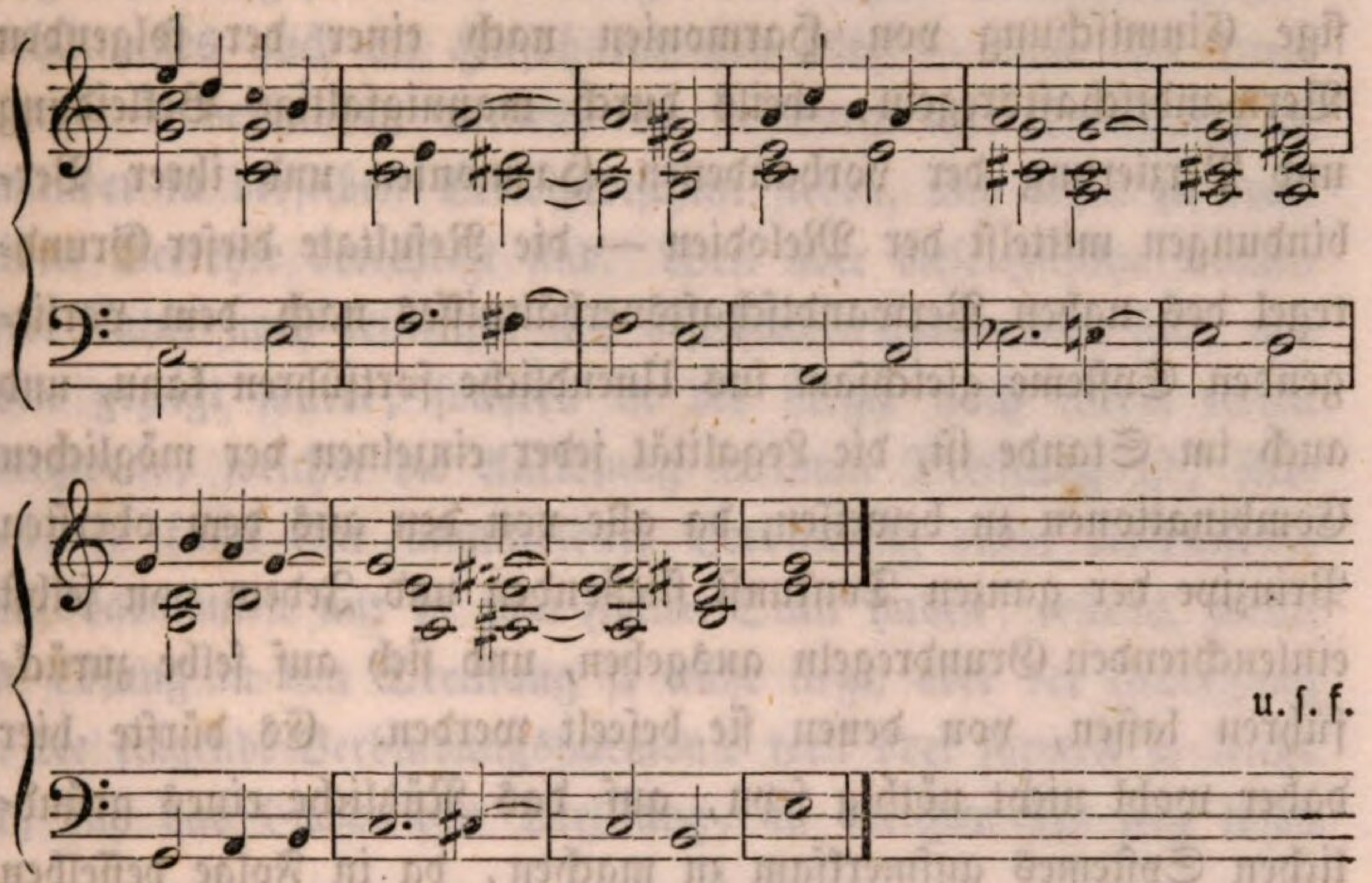
2)



3)



4.



Durch Applikation auf obige 240 Dreiklängefolgen erhält man ebenfalls wenigst 2400 Combinationen.

101. Es ergeben sich nun durch die unmittelbare und mittelbare Verbindung von sechs verwandten Dreiklängen in einfacher und modifizirter Verbindungsform 31680 Combinationen oder Harmonienfolgen, wo jede derselben — als ein Ganzes betrachtet — von jeder andern verschieden ist, und einen eigenen musikalischen Sinn in sich schließt. Dabei ist jedoch durch diese Zahl der in der oben aufgestellten Regel des nahen Verwandtschaftsverhältnisses liegende Schatz noch lange nicht erschöpft, denn hier wurden nur jene Combinationen angeführt und gezählt, die sich — in Folge des oben entwickelten Systemes gleichsam nur von selbst geben, während dem erfinderischen Genie des musikalischen Aesthetikers noch ein unabsehbares Feld offen steht, wo er theils durch künstliche Umwendungen — besonders in den Oberstimmen, theils durch sinnreich eingeflochtene durchgehende Harmonien, theils durch Wiederholung eines oder mehrerer dieser verwandten Dreiklänge (da hier außer dem Zweckdreiklange jeder nur einmal vorkömmt, und durch Wiederholung eines einzigen an einer andern Stelle obige Combinationen nach mathematischer Berechnung schon zu

einer Zahl von 190,080 *) erwachsen), theils durch regelmäſſige Einmiſchung von Harmonien nach einer der folgenden Verwandtſchaftsregeln, theils durch mannigfaltige Bekleidung und Verzierung der vorhandenen Harmonien und ihrer Verbindungen mittelſt der Melodien — die Reſultate dieſer Grundregel des nahen Verwandtſchaftsverhältniſſes nach dem vorliegenden Syſteme gleichſam ins Unendliche fortführen kann, und auch im Stande iſt, die Legalität jeder einzelnen der möglichen Combinationen zu beweiſen, da alle von den aus dem oberſten Prinzipe der ganzen Tonkunſt fließenden und Jedem von ſelbſt einleuchtenden Grundregeln ausgehen, und ſich auf ſelbe zurückführen laſſen, von denen ſie beſeelt werden. Es dürfte hier daher wohl nicht nöthig ſeyn, auf das Nützliche eines gründlichen Syſtemes aufmerkſam zu machen, da in Folge deſſelben ſchon aus einer einzigen Regel der Tonverwandtſchaft eine ſo enorme Zahl verſchiedener Combinationen — denen ſechs Dreiklänge mit ihren Hilfsharmonien zu Grunde liegen, reſultirt, während man in ſo manchen geprieſenen theoretiſchen Werken kaum zur Bildung von 20 oder 30 Combinationen derſelben Harmonien eine gründliche Anleitung findet **).

102. Nebſt der einfachen und modifizirten Verbindung der verwandten Dreiklänge ohne oder mittelſt ihrer Hilfsharmonien in ihrer urſprünglichen oder modifizirten Geſtalt — können in

---

*) Man möchte zwar glauben, mehrere dieſer Combinationen müſſen — wegen Gleichheit einzelner Theile — auch im Ganzen gleich ſeyn; allein ſowie die §. 88 aufgeführten Buchſtabenkombinationen, als Worte betrachtet (falls man ſie wegen der vielen Mitlaute ausſprechen könnte), obwohl in einzelnen Buchſtabenfolgen zwar oft gleich, als Geſammtlaut aber alle von einander verſchieden ſind, eben ſo ſind es auch dieſe Harmonienkombinationen, und müſſen es ſeyn, da jede wenigſtens eine charakteriſtiſche Harmonienfolge hat, die ihr ganz eigen iſt, und die die ganze Combination als ein von allen andern verſchiedenes Ganzes charakteriſirt.

) Wenn mancher Theoretiker die Frage aufwirſt, auf wie vielfache Weiſe man z. B. von **C dur nach **A moll** übergehen könne, beant-

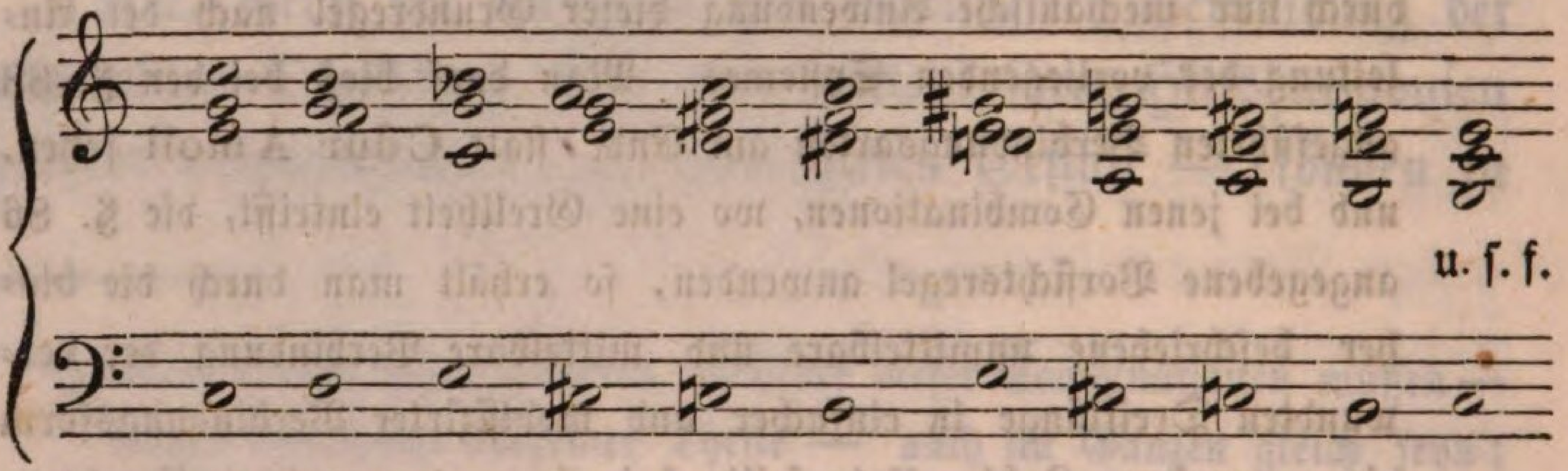
Folge der aufgestellten Grundregel des nahen Verwandtschaftsverhältnisses auch die Hilfsharmonien selbst — ohne ihre Dreiklänge — verbunden werden, da sie durch ihre Dreiklänge zu einander in derselben Verwandtschaft stehen, und sohin zu demselben Verkehre berechtigt sind. Weil aber diese Hilfsharmonien ihrer Natur nach keine für sich bestehenden Harmonien sind, wie oben gezeigt wurde, sondern in der Regel nach ihrem reelen Endzwecke, welcher die Auflösung in ihren Dreiklang ist, streben, so kann eine unmittelbare Verbindung dieser verwandten Hilfsharmonien nur in zwei Fällen Statt haben; erstens, wenn die Lösung in den Dreiklang so nahe liegt, oder der Uebergang in die folgende Verbindungsharmonie reell oder formell so leicht ist, daß das Gehör den Dreiklang, in welchen sich jene lösen

---

wortet er selbe auf fünf-, sechs-, zehn- bis höchstens zwanzigfache Art, wo für manche dieser Arten entweder gar kein Beweis, oder ein sehr seichter, oder statt desselben ein bloßer Machtspruch angegeben ist. Nun aber kann dieser Uebergang nach unserm Systeme in Folge einer einzigen Grundregel wenigstens auf 15840 fache Weise geschehen, und dieß ohne künstliches Nachforschen, sondern gleichsam durch nur mechanische Anwendung dieser Grundregel nach der Anleitung des vorliegenden Systemes. Man darf bloß bei den §. 88 angeführten Verbindungsarten am Ende statt **C dur A moll** setzen, und bei jenen Combinationen, wo eine Grellheit eintrifft, die §. 86 angegebene Vorsichtsregel anwenden, so erhält man durch die bisher beschriebene unmittelbare und mittelbare Verbindung der verwandten Dreiklänge in einfacher und modifizirter Verbindungsform die angegebene Zahl. Und sollte bei einer oder andern Combination der Schluß in **A moll** zu wenig befriedigend seyn, so darf man nur mit Hilfe einer runden Harmonie (besonders der von der zweiten Hilfsharmonie hergeleiteten) oder auf andere Weise z. B. durch den übermässigen Sextakkord eine Finalschlußkadenz machen. — Was dann aber die nach Anleitung dieses Systemes und mit Hilfe anderer Regeln erfindbaren Arten des genannten und anderer Uebergänge betrifft, so sind selbe unzählig, wie aus einer nur oberflächlichen Erwägung des in diesem §. Gesagten Jedem ersichtlich seyn wird. Zudem liegen, wie schon gesagt wurde, die Beweise jeder einzelnen dieser möglichen Verbindungen in den Grundregeln. —

sollte, gleichsam supplirt, und daher durch sein Ausbleiben nicht im mindesten beleidigt wird; der zweite Fall ist, wenn sie zu einem harmonischen Gange verwendet werden, wo sie zunächst zur Realisirung eines formellen Zweckes, der formellen Symmetrie oder Einheit der numerösen Verbindungsform bestimmt sind; denn ist auch die Realisirung des reellen Zweckes ihre Hauptbestimmung, so ist es doch nicht die einzige, da sie zuweilen auch zur Verwirklichung eines bloß formellen Zweckes sich brauchen lassen müssen. Die Fortbewegungen, welche dann in diesen zwei Fällen die Concinenten der Hilfsharmonien machen, bilden sodann ihre außerordentlichen Lösungen, von denen oben §. 50 Erwähnung geschah; und da sich diese von selbst geben, so halte ich jede Regel für überflüssig, ja gewissermassen für schädlich, indem so die ordentlichen und natürlichen Lösungen bei wenig Geübtern leicht mit diesen außerordentlichen, die oft nur vom Zufalle oder von der formellen Symmetrie der Fortschreitung abhängen, und nach Verschiedenheit dieser ebenfalls verschieden sind, verwechselt werden können, und sich, wie gesagt, schon von selbst geben.

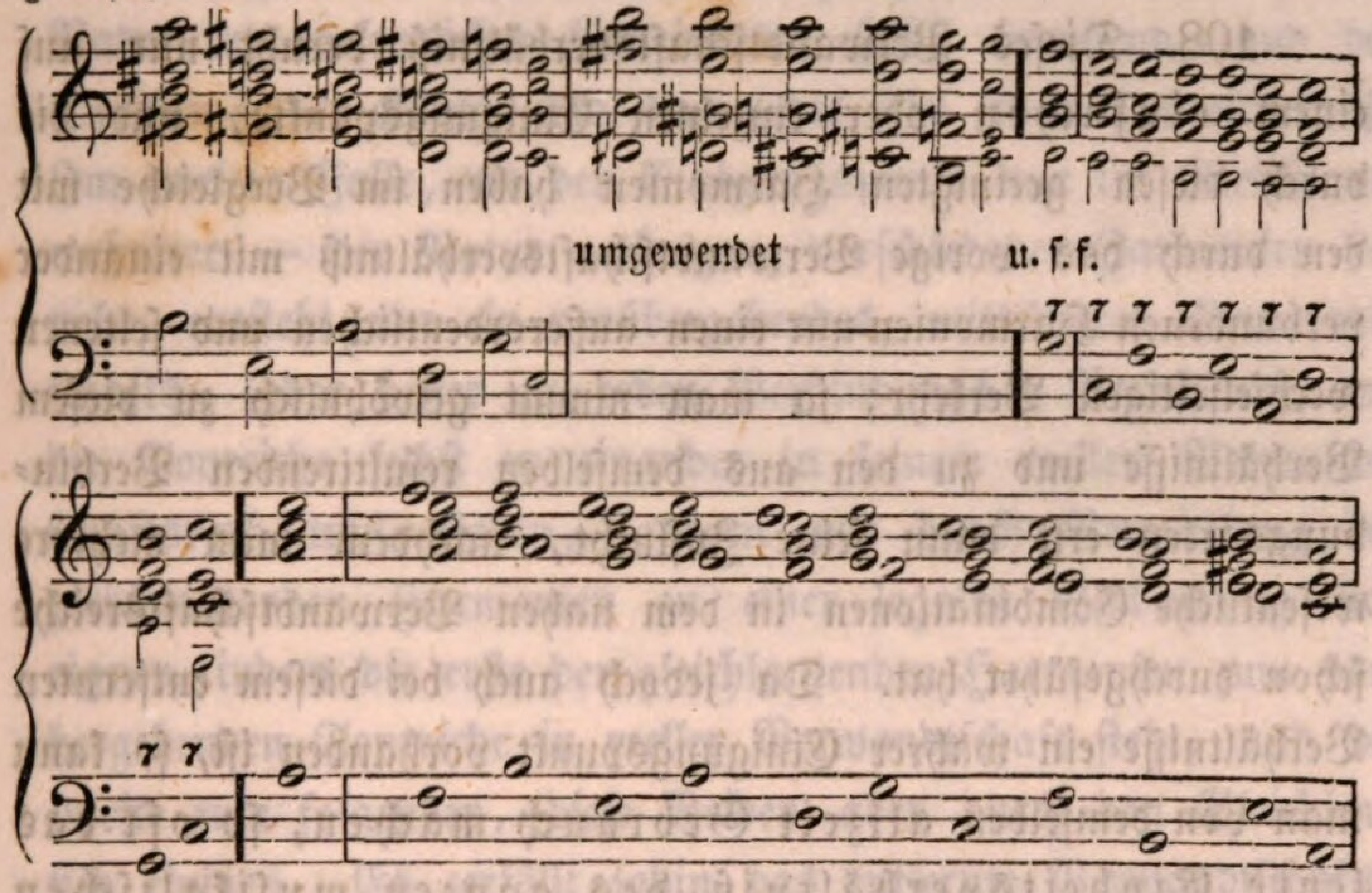
103. Ein Beispiel des ersten Falles ist folgendes:



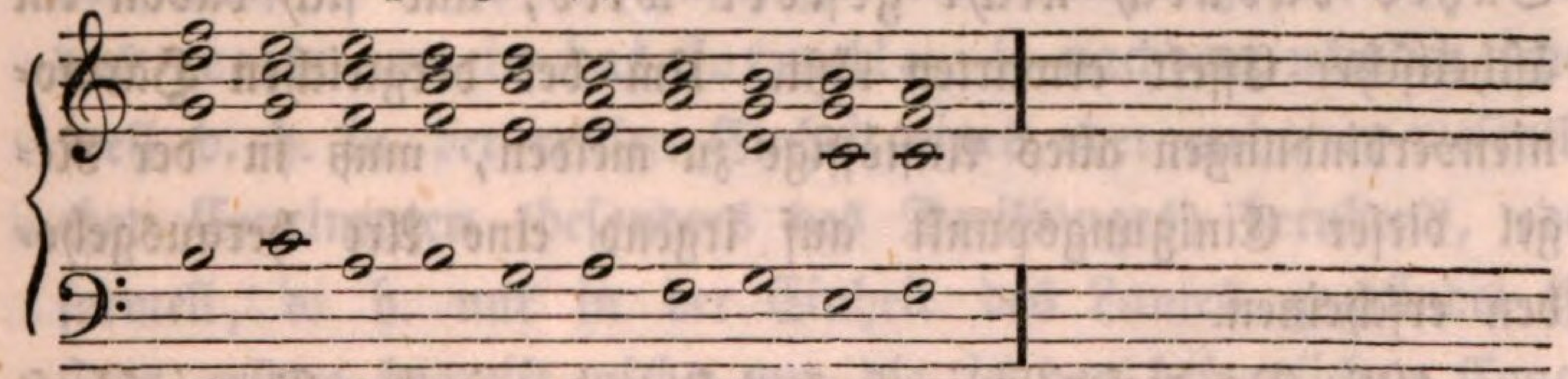
wo überall die Dreiklänge ausgelassen sind. Wie und wann diese Verbindungen mit Ueberspringung der Dreiklänge angebracht werden können, davon liegt die sicherste und umfassendste Regel in jedem Ohre des Tonkünstlers, in dem sie auch ihren nächsten Grund haben, da dasselbe diese Dreiklänge gleichsam supplirt; ihr letzter Grund liegt jedoch allzeit im Verwandtschaftsverhältnisse.

104. Beispiele des zweiten Falles finden sich beinahe in den meisten harmonischen Gängen, wo eine bestimmte Symme-

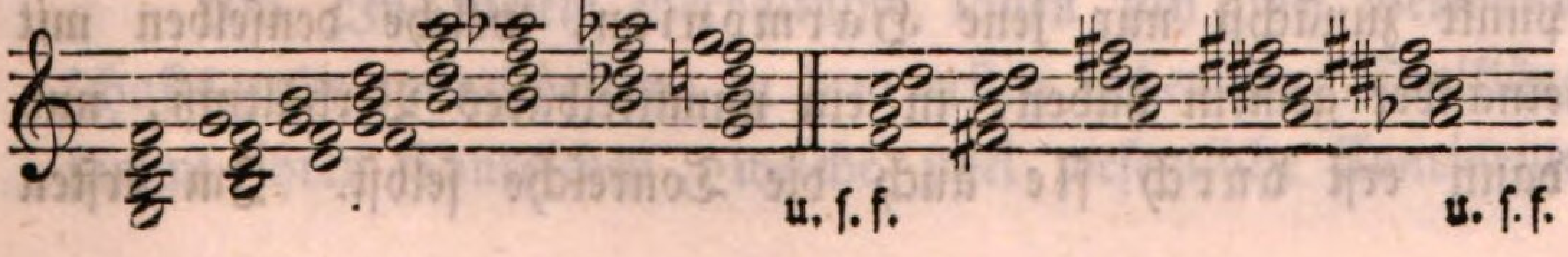
trie der Fortschreitung vorherrscht, und die theils aus der Zusammenstellung bloßer Hilfsharmonien bestehen, oder aber auch mit Dreiklängen gemischt sind, wobei sie jedoch meistens nicht so fast nach ihrer natürlichen Lösung als vielmehr nach dem Gesetze der symmetrischen Fortschreitung eines oder mehrerer Concinenten sich an jene anschliessen, da dieses Gesetz hier ihr Hauptzweck ist.



Mit Dreiklängen gemischt.



Daß sich auch diese Verbindungen beider Arten sowohl durch Ligaturen als durch durchgehende Noten verschieden modifiziren lassen, versteht sich von selbst. Ebenso liegt es schon in der Natur der Sache, daß die Modifikationen derselben Hilfsharmonie auf einander folgen können, sowie eine Umwendung auf die andere, z. B.



da hier keine neue Harmoniefolge Statt findet, sondern nur eine Modifikation derselben Harmonie.

Hiedurch würden sich auch alle oben angeführten so zahlreichen Combinationen noch um sehr Vieles vermehren lassen, wie leicht ersichtlich ist.

b. Von dem entfernten Verwandtschaftsverhältnisse.

108. Dieses Verwandtschaftsverhältniß beruht nur auf einem einfachen oder einzelnen Einigungspunkte, und die durch diesen geeinigten Harmonien haben im Vergleiche mit den durch das vorige Verwandtschaftsverhältniß mit einander verbundenen Harmonien nur einen außerordentlichen und seltenen wechselseitigen Verkehr; ja man nimmt gewöhnlich zu diesem Verhältnisse und zu den aus demselben resultirenden Verbindungsarten erst dann seine Zuflucht, nachdem man mehrere wesentliche Combinationen in dem nahen Verwandtschaftsreiche schon durchgeführt hat. Da jedoch auch bei diesem entfernten Verhältnisse ein wahrer Einigungspunkt vorhanden ist, so kann man von demselben allzeit Gebrauch machen, so oft das letzte Einheitsverhältniß des ganzen musikalischen Satzes dadurch nicht gestört wird, und sich davon ein ästhetischer Effekt erwarten läßt. Um bei dergleichen Harmonienverbindungen alles Anstößige zu meiden, muß in der Regel dieser Einigungspunkt auf irgend eine Art herausgehoben erscheinen.

106. Da dieser Einigungspunkt weder in der Gemeinschaft der Skala, noch in der unmittelbaren Angränzung der Tonreiche besteht, sondern nur entweder in der Einheit eines oder mehrerer Concinenten, welche wesentliche Harmonien mit einander gemein haben, oder aber in der Einheit des Lautes zweier oder mehrerer der Natur nach ganz verschiedener Harmonien seinen Sitz hat, so kommen durch diesen Einigungspunkt zunächst nur jene Harmonien, welche denselben mit einander gemein haben, in ein unmittelbares Verhältniß, und dann erst durch sie auch die Tonreiche selbst. Im ersten

Falle, wo der Einigungspunkt in einem oder mehrern Concinenten der wesentlichen Harmonien, besonders des Dreiklanges, liegt, ergibt sich nicht nur zwischen den durch selben geeinigten Harmonien, sondern auch zwischen den Tonreichen, deren Dreiklänge sich in einem oder zwei Concinenten einigen, ein wahres und stetes — obwohl mehr oder minder entferntes Verwandtschaftsverhältniß, da der Einigungspunkt reell — in der Natur der wesentlichen Concinenten selbst beruhend, und der Dreiklang der König und das letzte Ziel jedes Tonreiches ist. Im zweiten Falle, wo der Einigungspunkt nur im Gleichlaute mehrerer — der Natur nach ganz verschiedener Harmonien beruht, entsteht nur ein vorübergehendes, mittelbares Verwandtschafts- (oder besser zu reden Verbindungs-) Verhältniß, wo die Tonreiche selbst zu einander in keinem reellen Verwandtschaftsverhältnisse stehen, sondern nur durch Vermittlung der gleichlautenden Harmonien zu einer legalen Verbindung sich eignen, indem die erste der gleichlautenden Harmonien zum vorhergehenden Tonreiche in reeller Verwandtschaft steht, und die zweite zum folgenden, diese Beiden aber durch den Gleichlaut sich einigen. Es zerfällt sohin das entfernte Verwandtschaftsverhältniß — nach Beschaffenheit des Einigungspunktes — in das reelle und in das formelle, je nachdem nämlich jener reell d. h. in der reellen Einheit eines oder mehrerer wesentlicher Concinenten (besonders des Dreiklanges) beruhend, oder formell, d. h. nur in der Einheit des Lautes gegründet ist. Das erstere begreift nicht nur die in den befraglichen Concinenten sich einigenden Dreiklänge, sondern auch deren Tonreiche; das letztere aber erstreckt sich nur auf die gleichlautenden Harmonien allein, dient jedoch hiedurch zur legalen Verbindung aller — auch der entferntesten Tonreiche.

1. Vom entfernten reellen Verwandtschaftsverhältnisse.

106. In diesem Verhältnisse lassen sich zwei Verwandtschaftsgrade unterscheiden: in dem ersten stehen jene Dreiklänge sammt ihren Tonreichen, welche zwei wesentliche Concinenten

mit einander gemein haben; in dem zweiten aber jene, die nur in Einem sich einigen. Der erste Grad findet daher zwischen jedem Durdreiklange und dessen Tonreiche, und zwischen dem auf dem gleichen Grundtone beruhenden Molldreiklange und dessen Tonreiche statt, da diese denselben Grundton und dieselbe Quint mit einander gemein haben und sich nur in der Terz unterscheiden. Der zweite Grad begreift die um eine kleine oder große Terz höher und tiefer liegenden Durdreiklänge und deren Tonreiche in sich, da sich alle diese in einem Concinenten mit dem Durdreiklange des Zwecktonreiches einigen. So z. B. stehen zu Cdur Es und As, E und Adur in diesem Verhältnisse, da Esdur das G, Asdur das C, Edur das E und Adur ebenfalls das E mit Cdur gemein hat. (Wenn eine Molltonart Zwecktonreich ist, so bedarf sie dieser Verwandtschaft nicht, da alle jene in einem Concinenten sich einigenden Molldreiklänge schon in dem nahen Verwandtschaftsverhältnisse stehen). Daß der erste Grad dieses Verwandtschaftsverhältnisses um Vieles enger sei, als der zweite, und daher zur unmittelbarern Verbindung berechtige, geht schon daraus hervor, daß beide so verwandte Dreiklänge in zwei wesentlichen Tönen sich einigen, wovon der eine der Grundton nicht bloß der Dreiklänge, sondern der Tonreiche selbst ist. Ja auch im zweiten Grade waltet zwischen den — nur in Einem Concinenten unirten Dreiklängen ein bedeutender Unterschied ob; denn offenbar ist der Uebergang z. B. von Cdur nach Es und Asdur viel leichter, als nach E und Adur; der Grund hievon liegt darin, daß Es und Asdur — weil zu Cmoll in naher Verwandtschaft stehend, gleichsam durch ein doppeltes Band mit Cdur verknüpft ist, durch ein unmittelbares des zweiten, und durch ein mittelbares des ersten Grades.

107. Aus dem Gesagten ergibt sich nun die allgemeine Regel für dieses entfernte Verwandtschaftsverhältniß beider Grade: „Es können alle Dreiklänge und durch sie ihre Tonreiche in außerordentliche — mittelbare oder unmittelbare Verbindung kommen, welche in

zwei oder auch nur in Einem wesentlichen Concinenten sich einigen, jedoch so, daß durch diese Verbindung die letzte Einheit des musikalischen Satzes nicht gestört werde."

Was den ersten Grad dieses Verwandtschaftsverhältnisses insbesondere anbelangt, so „kann mit jedem Durdreiklange und dessen Tonreiche jeder auf dem gleichen Grundtone beruhende Molldreiklang sammt seinem Tonreiche in diese außerordentliche unmittelbare oder mittelbare Verbindung kommen, und umgekehrt.

Hinsichtlich des zweiten Grades „können mit jedem Zweckdurtonreiche vorerst die Durdreiklänge und deren Tonreiche von der obern kleinen, und untern großen Terz — dann aber auch jene der obern großen und untern kleinen Terz in diese außerordentliche unmittelbare oder mittelbare Verbindung kommen." Jedoch ist im letzten Falle große Vorsicht anzuwenden, da hier die Verwandtschaft am entferntesten ist. Ueberhaupt richtet sich die Leichtigkeit, sowie die Frequenz der Anwendung dieser Verbindungen nach dem minder oder mehr entfernten Verwandtschaftsverhältnisse. Daher fordern die des ersten Grades am wenigsten Umstände, und sind auch die häufigsten; von jenen des zweiten Grades, welche an der Verwandtschaft des ersten Theil nehmen, gilt bereits dasselbe; die letztern des zweiten Grades aber — weil an Verwandtschaft die entferntesten, erheischen sehr viele Klugheit und Vorsicht, damit sowohl der Uebergang nicht beleidige, noch die Einheit Schaden leide.

108. Uebrigens eröffnet sich in diesem Verwandtschaftsverhältnisse ein neues Feld zu höchst interessanten und eben so mannigfaltigen Harmonienverbindungen. Denn die in diesem Verhältnisse stehenden Tonreiche stehen um drei bis vier Vorsetzungszeichen von jedem Zwecktonreiche ab; wenn daher der Tonkünstler sein Thema in dem Reiche des nahen Verwandt-

schaftsverhältnisses schon hinlänglich durchgeführt hat, und es noch weiter und interessanter fortführen will, so darf er nur zu diesem entfernten Verwandtschaftsverhältnisse die Zuflucht nehmen, und wie er dann z. B. von Cdur nach Cmoll übergeschritten, so befindet er sich schon in einem ganz neuen Gebiete, und es stehen ihm alle Tonreiche mit ihren mannigfaltigen Harmonien und Melodien zu Gebote, die zu C moll im nahen Verwandtschaftsverhältnisse stehen: nur muß er dann, wenn er ein für sich bestehendes, abgerundetes Ganzes und nicht den bloßen Uebergang in ein anderes Tonreich zu realisiren hat, wieder nach Cdur zurückkehren und dieses noch einmal durch einige Durcharbeitung geltend machen, damit die letzte Einheit nicht verloren gehe. Ueberdieß läßt häufig auch dann, wenn die wesentliche Durchführung im Gebiete des nahen Verwandtschaftsverhältnisses vor sich geht, eine vorübergehende zweckmässige Einmischung einiger Harmonien des entfernten Verwandtschaftsverhältnisses um so besser, je überraschender und zugleich je einfacher und natürlicher sie ist, weil so durch wenige Harmonien das Ganze mehr an Mannigfaltigkeit gewinnt, als durch viele andere, die ganz nahe liegen, und bei zweckmässiger Anwendung die aus dem Mannigfaltigsten gebildete Einheit desto herrlicher sich manifestirt.

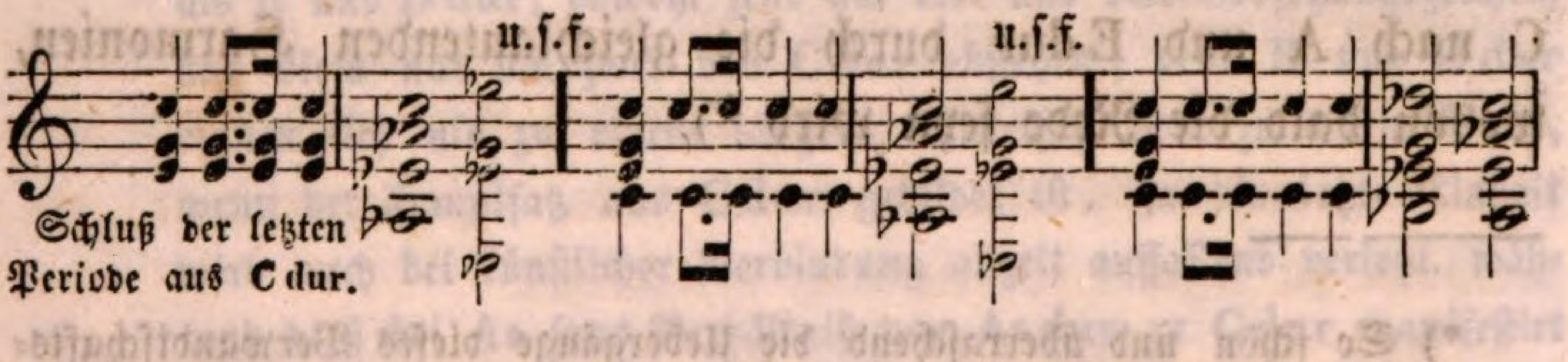
109. Der Uebergang in diese verwandten Tonreiche, oder die Verbindung derselben mit dem Zwecktonreiche kann **auf verschiedene Art** geschehen: oft ganz unmittelbar, oft auch mittels der Hilfsharmonien — (mit Ausnahme der letzten Gattung der im zweiten Grade verwandten Tonreiche), oft durch besondere Herausheburg des Einigungspunktes, oft durch dazwischen liegende Pausen, oft durch eine einfache Melodie, oder durch Gänge im Unisono (besonders durch die chromatische Skala, wo mehrere — beiden Tonreichen zukommende Töne sich hören lassen, da in selber die Töne aller Tonreiche enthalten sind, wenn sie ganz vorkömmt) — allzeit auch durch die gleichlautenden Harmonien, wovon im folgenden Abschnitte

wird gehandelt werden. Jedoch ist hier im Allgemeinen zu bemerken, daß, wenn man in diesen verwandten Tonreichen länger verweilen will, der Uebergang erst dann zweckmäßig sei, nachdem im Zwecktonreiche einiger Schluß vorausgegangen ist, weil sonst die Organisirung des Ganzen durch unzeitige Ausweichung verletzt würde. Bei vorübergehenden, bloß kurzen Uebergängen ist dieß nicht der Fall, und diese können mitten in einem Satze angebracht werden, nur dürfen sie nicht gezwungen seyn oder auf die Einheit des Satzes störend einwirken. Ueberhaupt besitzt jeder echte Tonkünstler in seinem musikalisch-ästhetischen Gefühle die sicherste und einfachste Regel, wann und wie er diese Uebergänge anwenden soll, und welche aus den verschiedenen Verbindungsarten für seinen Zweck die zuträglichste sei; überdieß findet er in den Meisterwerken besonders der neuern Compositeure (von Jos. Haydn und Bethoven an) die mannigfaltigsten Muster.

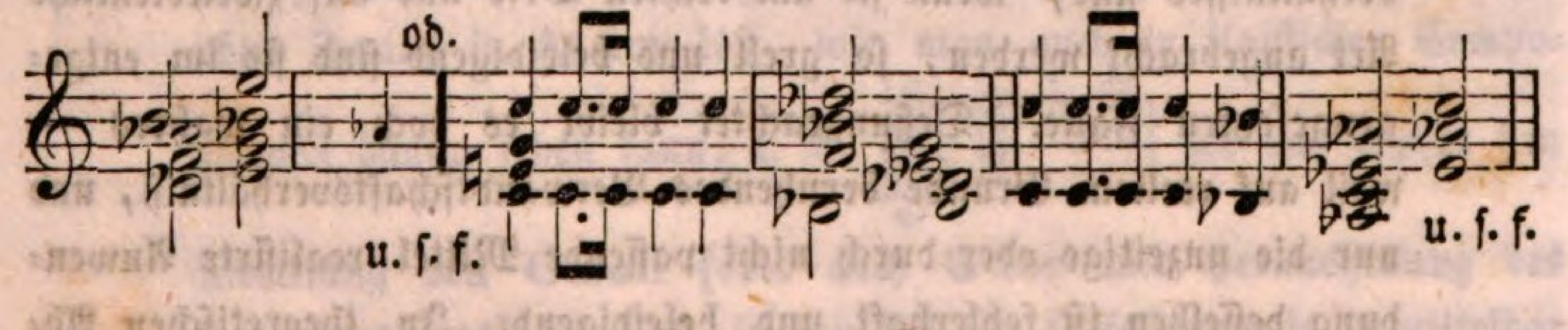
Hier folgen nur einige Beispiele für den zweiten Grad dieser entfernten Verwandtschaft, da hinsichtlich des ersten Grades die allgemeinen Regeln allein genügen.

Uebergang von C dur nach As dur.

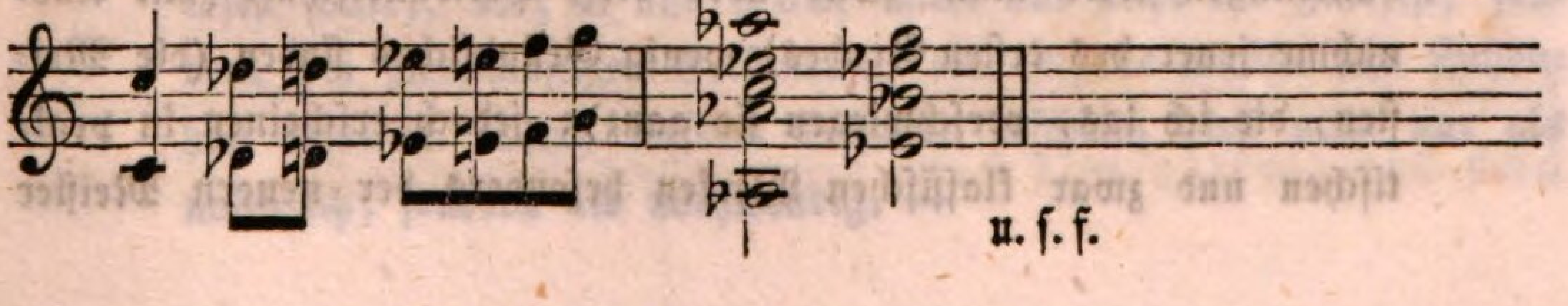
unmittelbar: od. durch Heraushebung des Einigungspunktes durch die Hilfsharmonie



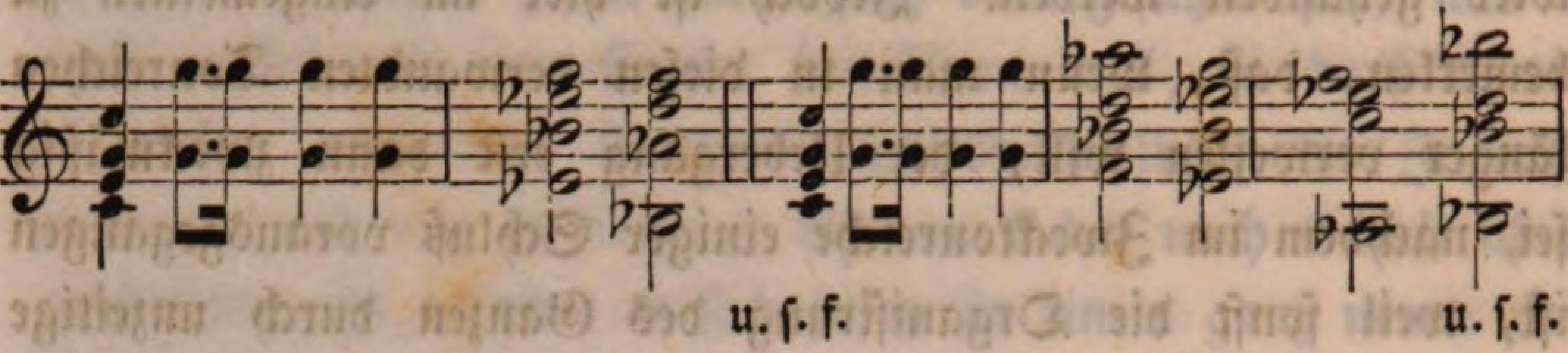
oder durch Unisono

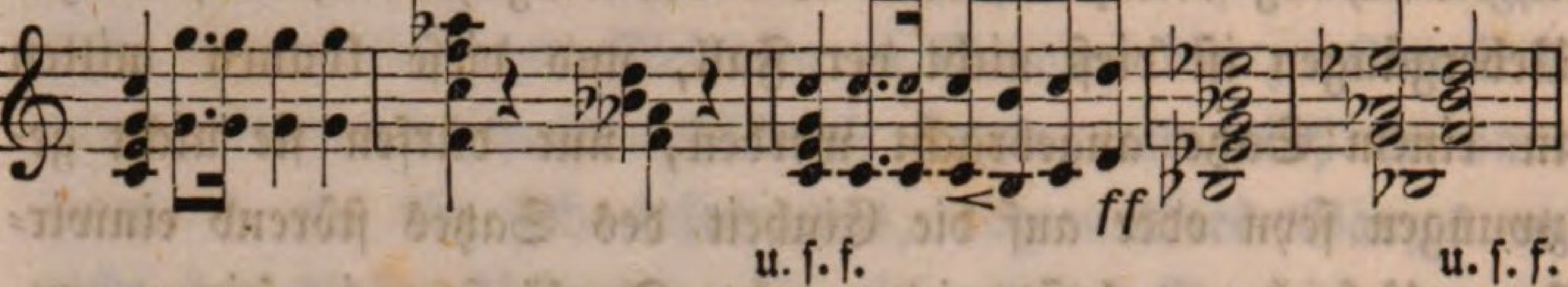


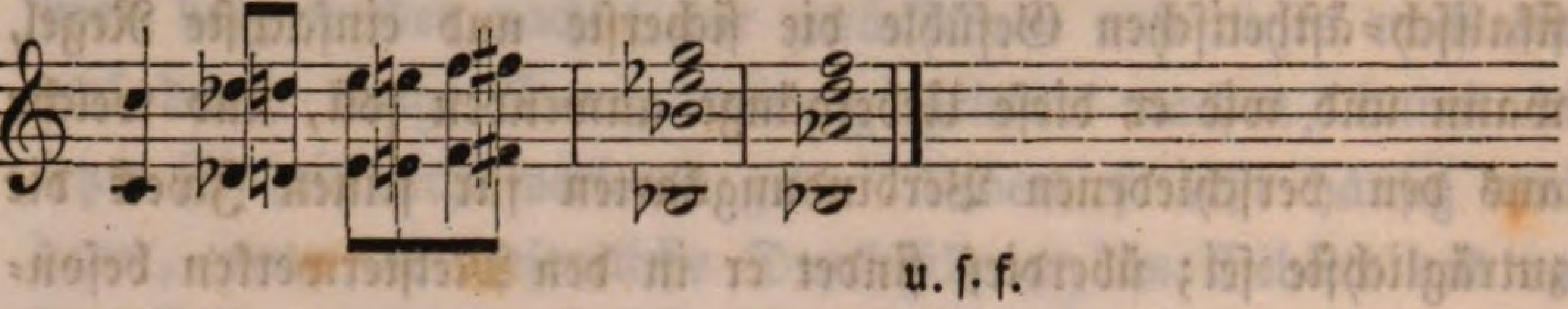
od. besonders durch chromatische Läufe.



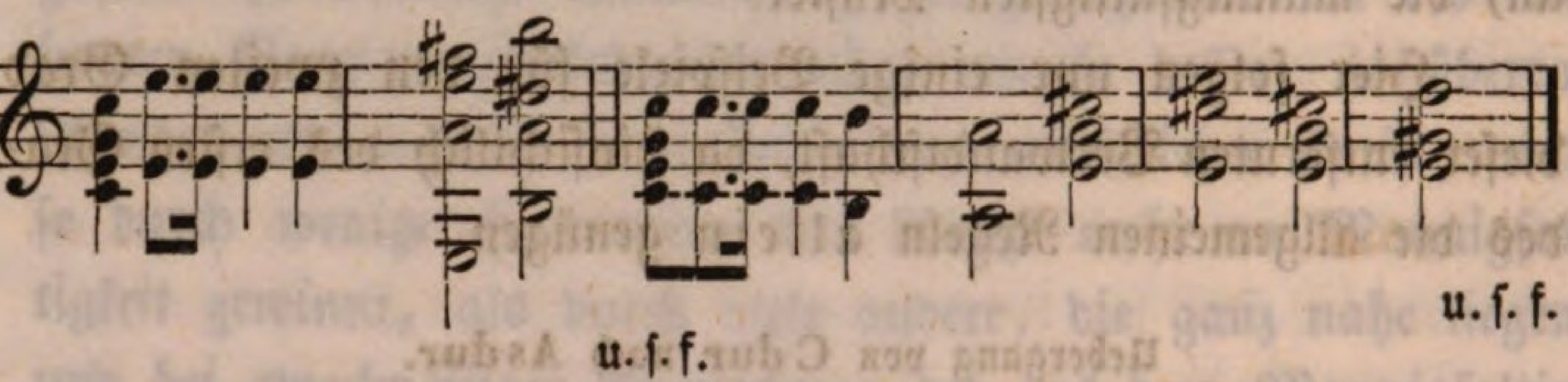
Von Cdur nach Esdur.







Von Cdur nach Edur und Adur.



Am ungezwungensten lassen besonders die letzten Beispiele von C nach A und Edur durch die gleichlautenden Harmonien, wovon bald die Rede seyn wird *).

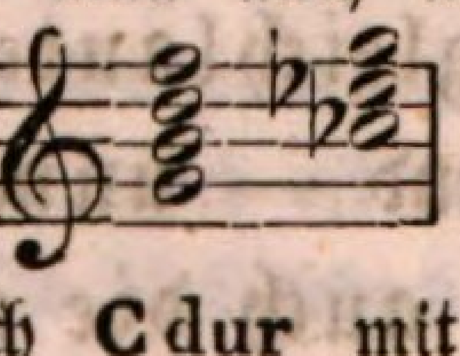
---

*) So schön und überraschend die Uebergänge dieses Verwandtschaftsverhältnisses sind, wenn sie am rechten Orte und auf zweckdienliche Art angebracht werden, so grell und beleidigend sind sie im entgegengesetzten Falle. Deßungeachtet bleibt es doch ein wahres — weil auf reellem Grunde beruhendes Verwandtschaftsverhältniß, und nur die unzeitige oder durch nicht passende Mittel realisirte Anwendung desselben ist fehlerhaft und beleidigend. In theoretischen Abhandlungen wird man zwar über diese Verwandtschaft (mit Ausnahme jener des ersten Grades) wenig Gründliches finden (die Meisten, die ich las, verschwiegen sie ganz); jedoch erscheinen in praktischen und zwar klassischen Werken besonders der neuern Meister

2. Vom entfernten formellen Verwandtschaftsverhältnisse.

110. Dieses Verwandtschaftsverhältniß beruht nur in der Einheit des Lautes mehrerer — der Natur nach ganz verschiedener Harmonien, und einiget daher nur die — ihrem

---

die auf selber beruhenden Harmonienverbindungen sehr häufig, und zwar nicht bloß vorübergehend, sondern sogar als Haupttheile ganzer Stücke; so findet man oft in Stücken, wo C dur Zwecktonreich ist, Mittelsätze — die bereits ein Drittheil des ganzen Stückes einnehmen, in As dur, Es dur, E dur und auch in A dur, und obwohl dieß nach den gewöhnlichen theoretischen Regeln nothwendig als fehlerhaft und als die letzte Einheit ganz aufhebend anzusehen gewesen wäre, so wurden doch diese Verbindungsarten als originelle ästhetische Produkte der neuern Zeit bewundert, und nach unserm Systeme mit Recht. Ich las auch einmal in einer Recension über eine Composition von Beethoven, der ähnliche Harmonienverbindungen — nicht durch Regeln, sondern durch sein vorherrschendes Genie bewogen, sehr liebte: „daß diese Uebergänge zwar sehr schön, jedoch nur dem schöpferischen Genie eines Beethoven erlaubt wären.“ Eine Schönheit, die mit der allgemeinen Legalität oder Regelmäßsigkeit im Kontraste steht, dürfte wohl ein Unding seyn. — Ueberhaupt bleibt es nach den gewöhnlichen theoretischen Ansichten jedem musikalischen Forscher ein unerklärbares Räthsel, daß z. B. Es und As, E und A dur zu C dur in weit engerm Verhältnisse stehen, als B und D dur, obwohl jene um drei und vier Vorsetzungszeichen, und diese nur um zwei von C dur abstehen; denn B und D dur eignen sich nie zu einem längern Mittelsatz oder zu einem Trio, wenn der Hauptsatz aus C dur gebildet ist, ja die letzte Einheit wird auch bei künstlicher Verbindung allzeit auffallend verletzt, während dieß bei As (das Verhältniß von As dur zu C dur manifestirt sich so auffallend, daß sogar die erste Hilfsharmonie C dur sich ohne Zwang in As dur löst, wie man auch in klassischen Compositionen häufig sehen kann, z. B.  wo das Gehör den Dreiklang von C moll [oder auch C dur mit Heraushebung des Einigungstones] supplirt, in den sich die Hilfsharmonie unmittelbar lösen sollte), Es, E und A dur nicht nur nicht der Fall ist, sondern bei zweckmässiger Verbindung eine eigene musikalische Schönheit resultirt. Nach unserm Systeme erscheint dieß nicht nur als natürlich, sondern als nothwendig. —

Wesen nach ganz von einander verschiedenen — in der Form des Lautes aber gleichen Harmonien. Deßhalb ist dieses Verwandtschaftsverhältniß nur formell, und erstreckt sich nur auf die gleichlautenden (oder durch den Gleichlaut geeinigten) Harmonien, nicht aber auf deren Tonreiche, noch auf jene Harmonien oder Tonreiche, die durch selbe verbunden werden; denn diese kommen durch Vermittlung derselben wohl in legale Verbindung, aber in keine Verwandtschaft, da selbe keinen steten, reelen und gemeinschaftlichen Einigungspunkt haben (außer sie wären schon ohnedieß mit einander verwandt), noch durch diese Harmonien erhalten, indem diese vermittelnden Harmonien die Natur jener nicht ändern, und daher jene mit diesen Harmonien dasselbe bleiben, was sie ohne sie waren. Jedoch kommen durch ihre Vermittlung auch die entferntesten Harmonien und Tonreiche in legale Verbindung, wenn nämlich die erste dieser vermittelnden gleichlautenden Harmonien mit der vorhergehenden Harmonie oder Tonart, die zweite mit dem folgenden Tonreiche in reeller Verwandtschaft steht: und so geht dann der Verbindungsproceß in ganz legaler Form vor sich; denn das vorhergehende Tonreich schließt sich an die erste der gleichlautenden Harmonien durch den Einigungsgrund der nächsten oder entfernten reellen Verwandtschaft, beide gleichlautenden Harmonien einigen sich in der formellen Einheit des Lautes, und das darauffolgende Tonreich steht wieder mit der zweiten vermittelnden Harmonie in reeler Verwandtschaft, die ebenfalls zu legaler Verbindung berechtiget.

111. Es ergibt sich nun für dieses formelle Verwandtschaftsverhältniß des Gleichlautes die allgemeine Regel: „Es können alle gleichlautenden Harmonien — weil im Laute sich einigend — unmittelbar aufeinander folgen, und durch sie auch die entferntesten Harmonien und Tonreiche in legale Verbindung kommen, nur muß die erste dieser gleichlautenden und die Verbindung vermittelnden Harmonien mit dem vorhergehenden, und die zweite mit dem folgenden Tonreiche in reel-

ler — naher oder entfernter Verwandtschaft stehen." Jedoch darf auch hiedurch die letzte Einheit des Tonsatzes nie gestört werden *).

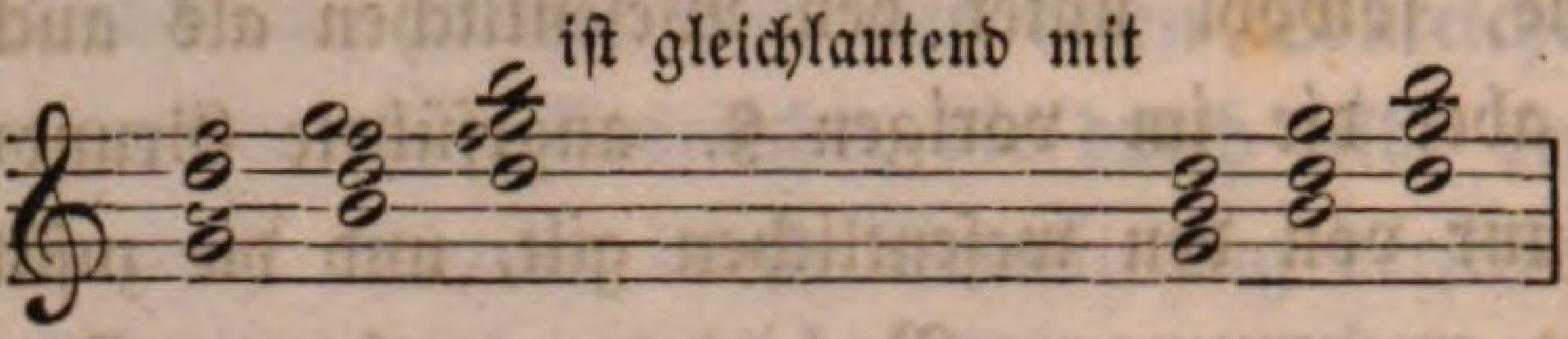
112. Solche gleichlautende Harmonien gibt es viele und verschiedene, sowohl unter den Wesentlichen als auch Zufälligen; da aber die im vorigen §. angeführte Grundregel vornehmlich nur von den wesentlichen gilt, und die zufälligen nur selten eine ungezwungene Verbindung entfernter Tonreiche gewähren, und in diesem Falle leicht erkennbar sind, so führe ich hier nur die wesentlichen an, da diese überflüssig hinreichen, alle auch die entferntesten Tonreiche auf kurze und leichte Weise zu verbinden, und die durch zufällige gleichlautende Harmonien möglichen Verbindungen aus diesen von selbst fließen.

113. Das erste Beispiel gleichlautender Harmonien begegnet uns schon im Dreiklange und den zwei Hilfsharmonien in ihrer ursprünglichen Form. Die erste Hilfsharmonie —

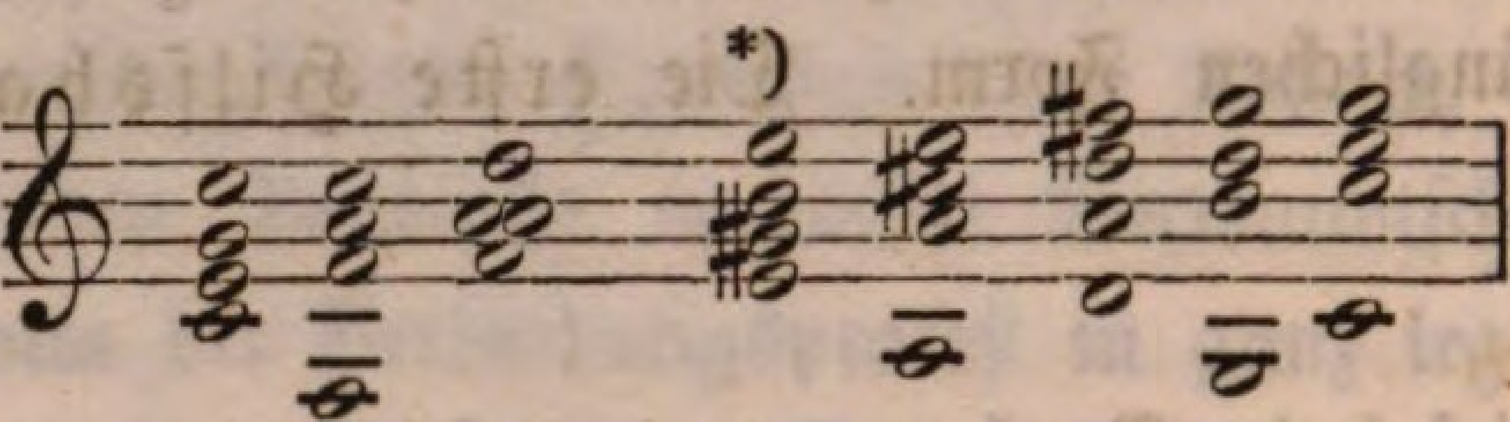
---

*) Daß dieß in der Regel nur von den gleichlautenden wesentlichen Harmonien zu verstehen sei, geht schon daraus hervor, daß nur diese eine reelle Existenz haben, und ausschließlich einem bestimmten Tonreiche angehören, und daher auch das Verwandtschaftsverhältniß präcis determiniren, wodurch allein eine natürliche und ungezwungene Verbindung ganz entfernter Tonreiche mittels des Gleichlautes möglich ist; während von den bloß zufälligen Harmonien die durch Ligaturen Gebildeten nur formelle Existenz haben und durch die Störung ihrer Verbindungsform den legalen Grund ihrer Existenz verlieren, — und die aus durchgehenden, oft auch ganz skalenfremden Tönen Gebildeten nicht ausschließlich einem bestimmten Tonreiche angehören, und daher auch das Verwandtschaftsverhältniß öfters nicht präcis determiniren, zudem auch oft bestimmte formelle Fortschreitungen haben u. s. f. — Da dieß jedoch nicht allzeit der Fall ist, und bei erstern oft eine complizirte Ligatur die Existenz begründet, bei letztern öfters der bestimmte Verwandtschaftsausdruck sich vorfindet, so erstreckt sich in diesen Fällen die obige Grundregel auch auf sie. Jedoch entscheidet dieß jedes feine Ohr und Musikgefühl auch ohne diese Bemerkung.

bei Hinweglassung der Septime ist ganz gleichlautend mit dem auf ihrem Grundtone beruhenden Durdreiklange — und zwar nicht nur in der Grundlage, sondern auch in den ersten zwei Umwendungen, z. B.

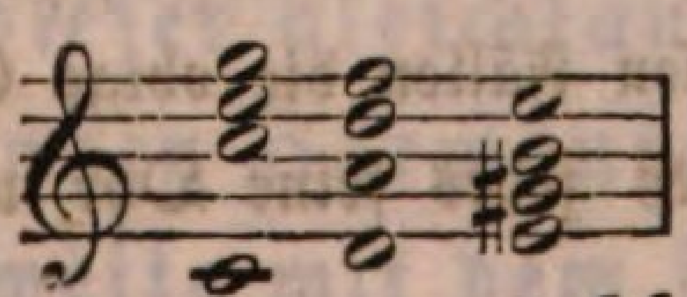


Dieß gilt von jeder ersten Hilfsharmonie. Es können daher diese Harmonien allzeit mit einander verbunden oder verwechselt werden, so oft ein ästhetischer Effekt daraus entsteht und die letzte Einheit nicht verletzt wird. Und so erklären und rechtfertigen sich viele kühne Harmonienfolgen (besonders in mehrstimmigen Choralgesängen), die man bisher wegen ihrer Schönheit bewunderte, aber nach den gewöhnlichen Regeln der figurirten Tonkunst nicht rechtfertigen konnte, z. B.



Der unmittelbare Uebergang von D moll nach E dur, das von jenem um fünf Versetzungszeichen absteht, und doch eine Schönheit einschließt, bleibt nach den gewöhnlichen theoretischen Ansichten unerlaubt, und wäre es auch gerade obenhin betrachtet, weil dem Anscheine nach gar kein Einigungspunkt sich vorfindet. Allein in dem Verwandtschaftsverhältnisse des Gleichlautes enthüllt sich das Räthselhafte von selbst; denn jenes E dur schließt den Laut zweier Harmonien in sich, nämlich die erste Hilfsharmonie zu A moll (mit Hinweglassung der Septime) und dann den Dreiklang von E dur; nun kann die erste Hilfsharmonie zu A moll schon nach der Grundregel des nahen Ver-

---

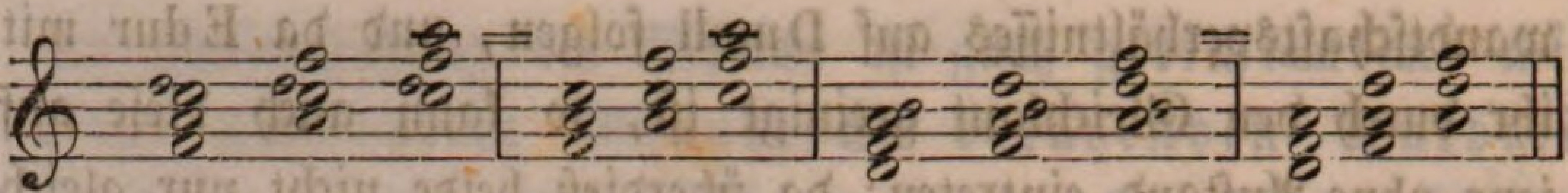
*) 

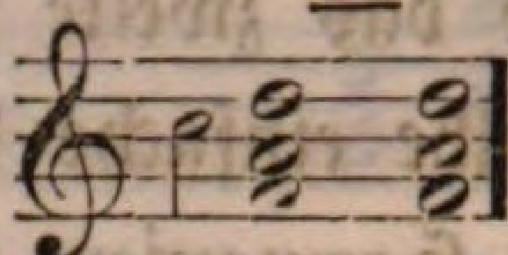
u. s. f.

wandtschaftsverhältnisses auf D moll folgen, und da E dur mit ihr durch den Gleichlaut geeinigt ist, so kann auch diese auf jene ohne Anstand eintreten; da überdieß beide nicht nur gleich lauten, sondern auch gleich geschrieben werden, so ist es nicht nöthig, sie zweimal zu schreiben, einmal als erste Hilfsharmonie zu A moll, und das zweite Mal als E dur Dreiklang, sondern es genügt derselbe einfache Ausdruck für Beide, was von allen gleichlautenden Harmonien zu merken ist, welche zugleich dieselbe schriftliche Bezeichnung haben. Auf ähnliche Weise lassen sich alle dergleichen kühne Harmonienfolgen rechtfertigen, welche eine reelle Schönheit einschließen, und in den ersten Meisterstücken vorkommen, deßungeachtet aber nach den gewöhnlichen theoretischen Regeln als fehlerhaft betrachtet werden müssen, und so hebt dann dieses neue System jenen Widerspruch auf, daß es eine reelle Schönheit geben könne, welche auf Unregelmäßsigkeit und offenbaren Fehlern beruhe.

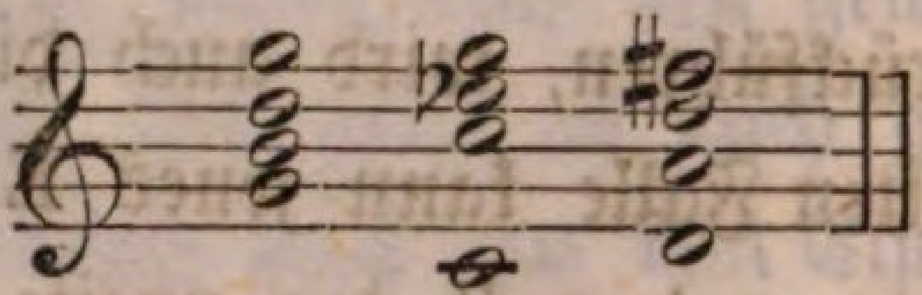
Die in obigem Beispiele auf E dur folgenden Harmonien lassen sich rechtfertigen, sie mögen als einfache Durdreiklänge, oder als versteckte erste Hilfsharmonien, oder als beide zugleich betrachtet werden; denn im ersten Falle können sie auf E dur mit Recht folgen, da eine zur andern im nahen Verwandtschaftsverhältnisse steht, und da sie nur vorübergehend eintreten, und nach C dur zurückführen, wird auch die letzte Einheit nicht verletzt; — im zweiten Falle kann jenes E dur auch als bloßer verkappter Septakkord zu A moll, der zweite als solcher zu D moll, der dritte zu G dur u. s. f. betrachtet werden, wo dann nach der oben §. 103 beschriebenen Verbindungsart die Dreiklänge übersprungen sind; der dritte Fall erklärt sich aus beiden zugleich.

114. Ferner ist die zweite Hilfsharmonie jedes Durtonreiches gleichlautend mit dem Durdreiklange, der auf demselben Grundtone beruht, und jene des Molltonreiches mit dem auf demselben Grundtone beruhenden Molldreiklange, so oft nämlich in jenen beiden die Sext ausgelassen ist.



Ebenso ist diese zweite Hilfsharmonie der Durtonart mit Auslassung der Quint mit der ersten Umwendung des auf der Sext aufgesetzten Molldreiklanges  gleichlautend. (Die zweite Hilfsharmonie der Molltonart bietet mit Auslassung der Quint einen verminderten Dreiklang dar, der mit der ersten Hilfsharmonie mit Auslassung des Grundtones und mit jeder runden Harmonie mit Auslassung eines der vier Concinenten gleichlautend ist. Jedoch gewährt dieser Gleichlaut wenig praktischen Nutzen.) —

115. **Die erste Hilfsharmonie schließt in sich selbst** schon einen Gleichlaut ein, da sie als Hilfsharmonie zum Durdreiklange, und als solche zum Molldreiklange gleich lautet (ja dieselbe Harmonie ist). Und da sie in beiden Rücksichten bei Hinweglassung der Septime mit dem auf demselben Grundtone beruhenden Durdreiklange auch im Gleichlaute steht, so ergeben sich hieraus manche interessante Verbindungen, und erklären sich mehrere räthselhafte Harmonienfolgen, z. B. Cmoll auf Gdur.

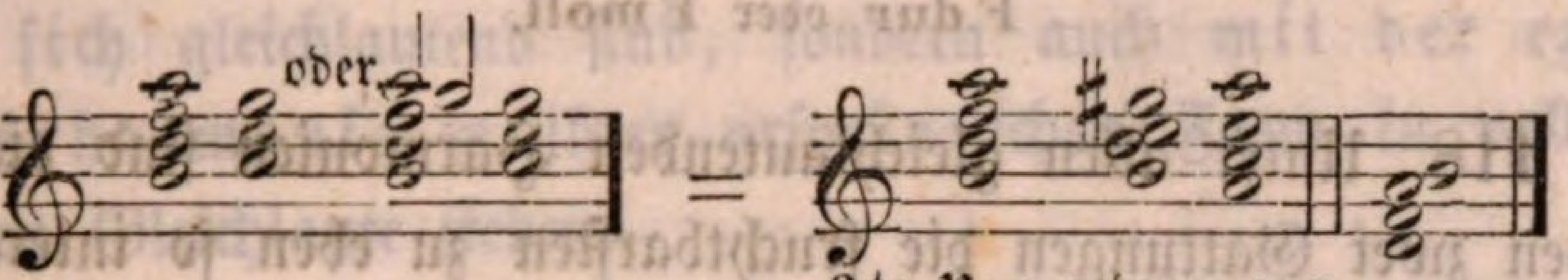


u. s. f.

Hier schließt nämlich die erste Harmonie zwei Harmonien in sich: zuerst tritt sie als Gdur Dreiklang, und dann als erste Hilfsharmonie vom Cmoll Dreiklange auf, den sie dann zum natürlichen Nachfolger hat; dieser jedoch kann wieder zugleich als zweite Hilfsharmonie zu Gmoll (mit Auslassung der Sext) betrachtet oder mit selber verwechselt werden §. 114, worauf dann in natürlicher Lösung der dritte Akkord folgt (als erste Hilfsharmonie zu Gmoll), der aber wieder mit dem Ddur Dreiklange gleichlautend ist, und mit ihm verwechselt werden (d. h. unmittelbar auf ihn — entweder ausdrücklich, oder in Gedanken

— folgen) kann, und wenn bei solchen Verbindungen die letzte Einheit nicht außer Acht gelassen wird, so haben sie etwas eben so Ueberraschendes als zugleich Befriedigendes: ja die ersten Meisterstücke der alten mehrstimmigen Choräle sind meistens auf diese Art abgefaßt.

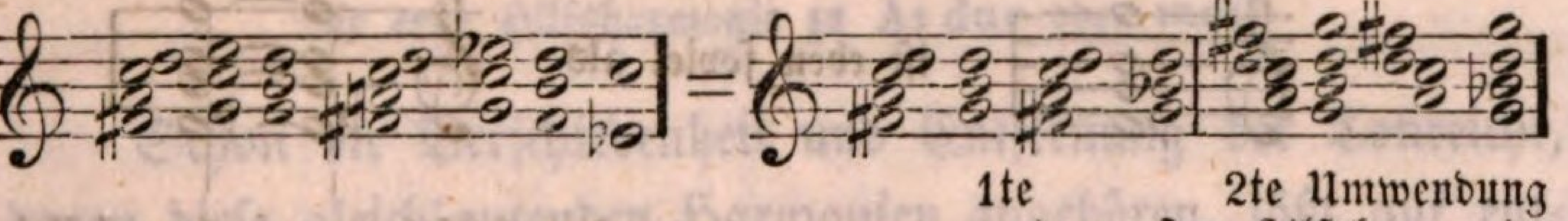
115. Der große Nonakkord jedes Durtonreiches mit Auslassung des Grundtones ist ebenfalls gleichlautend mit der zweiten Hilfsharmonie des homogenen Molltonreiches in der dritten Umwendung.



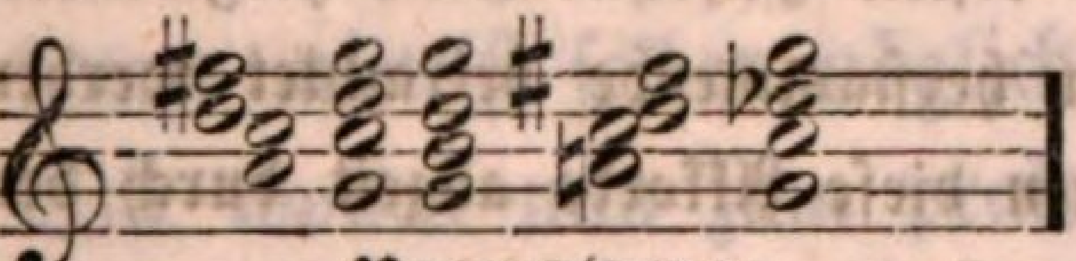
3te Umwendung von

116. Die zweite Hilfsharmonie mit erhöhtem Grundtone (oder bei Molltonarten auch mit erhöhter Terz) ist in ihrer Grundlage und Umwendung gleichlautend mit der ersten Hilfsharmonie in der ersten und zweiten Umwendung — des nächsten angrenzenden Dur- und Moll-Tonreiches der Quint.

od. od.



1te 2te Umwendung der ersten Hilfsharmonie.

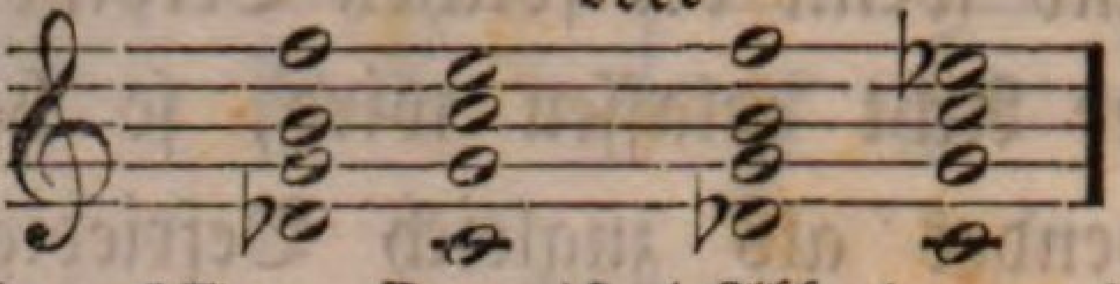


Umwendung.

117. Der von der ersten Hilfsharmonie abgeleitete übermässige Quartsextakkord ist gleichlautend mit jenem von der zweiten Hilfsharmonie des angränzenden Dur- oder Molltonreiches der tiefern Quint hergeleiteten.

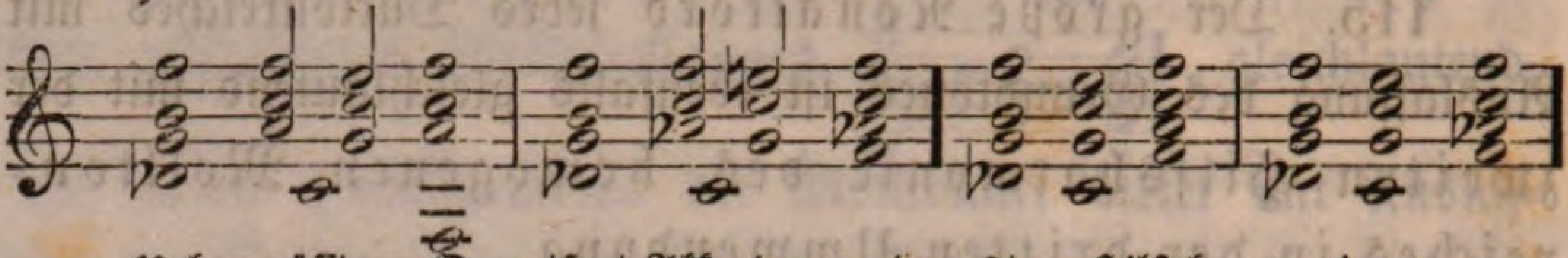
) Obwohl diese erste Lösung regelmässig ist §. 58), so klingt sie doch ziemlich grell, und die Lösung c) ist weit vorzuziehen und führt zu demselben Zweck.

oder



Uebermäßiger Quartsext-Akkord von der 1ten Hilfsharmonie zu C dur od. C moll.

*) a. od. b. c. od. d.

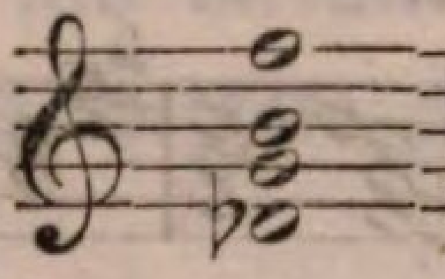


Uebermäßiger Quartsext-Akkord von der 2ten Hilfsharmonie zu F dur oder F moll.

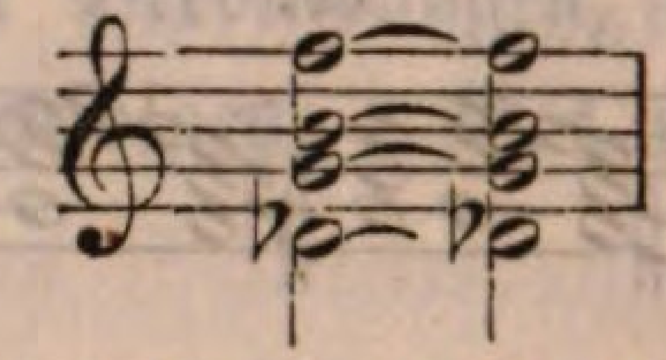
118. Unter allen gleichlautenden Harmonien sind die folgenden zwei Gattungen die fruchtbarsten zu eben so interessanten, als kurzen und leichten Verbindungen der entferntesten

---

NB. Die bisher angeführten gleichlautenden Harmonien sind nicht nur im Laute einander gleich, sondern auch in der Bezeichnung, weßhalb sie reell auf einander folgen können, ohne daß es schriftlich ausgedrückt ist; denn beide z. B. durch einfache ganze Noten ausgedrückt sind eben das, was sie durch zwei halbe bezeichnet sind, z. B.



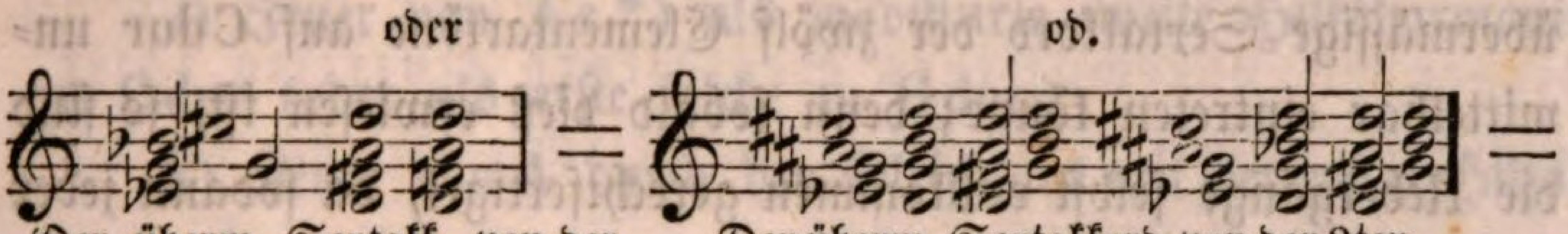
ist eben soviel als



wovon der erste als der von der ersten Hilfsharmonie hergeleitete, der zweite als der von der zweiten herstammende betrachtet werden kann, oder umgekehrt; daher können diese Akkorde allzeit durch den bloßen Gedanken des Compositärs auf einander folgen oder verwechselt werden; und die wirkliche Verwechslung zeigt dann die Lösung. — Was die nun folgenden Harmonien betrifft, so sind sie wohl gleichlautend, aber die Bezeichnung oder Schreibart größtentheils ungleich, weßhalb dann hier die Aufeinanderfolge gewöhnlich schriftlich ausgedrückt werden muß. (In praktischen Fällen, wo die Vorsetzungszeichen gar zu gehäuft werden müßten, weicht man zuweilen von dieser strengen Schreibregel ab, um bei weniger Geübten den praktischen Vortrag nicht zu sehr zu erschweren, oder das **richtige** Ausdrücken dieser verwickelten Harmonien zu gefährden. Und allerdings leidet der Tonsatz weniger, wenn nur ein **Zeichen** verloren geht, als die **Sache** selbst.)

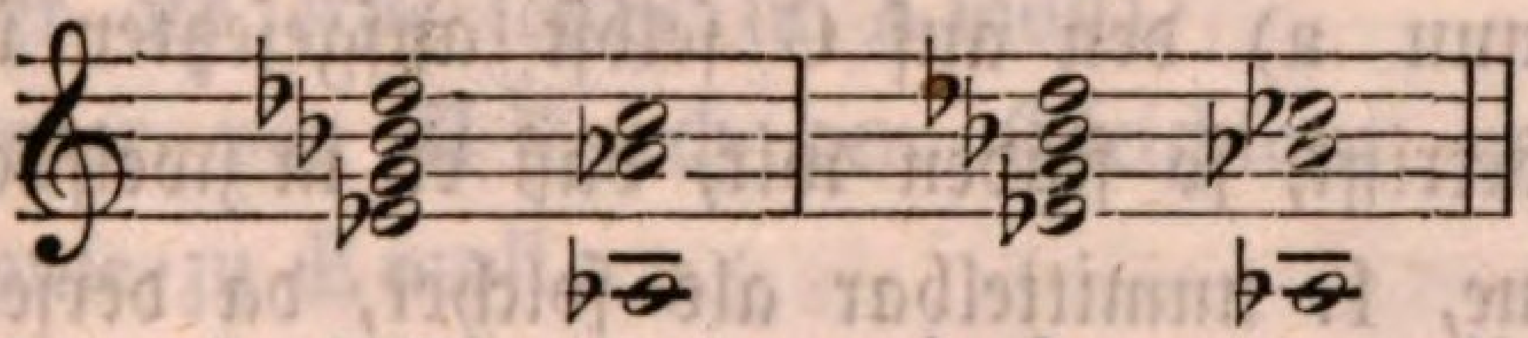
Tonreiche: ja durch jede derselben ist man in den Stand gesetzt, mit jedem Zwecktonreiche alle übrigen Dur- und Moll-Tonreiche auf dem kürzesten Wege in Verbindung zu bringen; diese Harmonien bilden gleichsam die Fußwege, auf welchen man in wenigen Schritten in alle, auch die entferntesten Tonreiche übergehen kann.

Die erste dieser Gattungen begreift die beiden — von der ersten und zweiten Hilfsharmonie hergeleiteten übermässigen Sextakkorde in sich, welche nicht nur unter sich gleichlautend sind, sondern auch mit der ersten Hilfsharmonie in ihrer ursprünglichen Form in vollkommenem Gleichlaute stehen.



Der überm. Sextakk. von der 1ten Hilfsh. zu **D dur** od. **moll.** (§. 47.)

Der überm. Sextakkord von der 2ten Hilfsh. zu **G dur** oder **moll.** (§. 57. 58.)



Die erste Hilfsharmonie zu **As dur** oder **moll.**

Schon die Verschiedenheit und Entfernung der Tonreiche, denen diese gleichlautenden Harmonien angehören, läßt auf entfernte mittelst selber möglichen Harmonienverbindungen schliessen. Wir wollen nun zum praktischen Nutzen erforschen, ob und wie man durch dieselben in alle Tonreiche legal übergehen kann. Da der von der zweiten Hilfsharmonie hergeleitete übermäßige Sextakkord die interessanteste und am meisten zusagende Lösung darbietet, so mag man diesen hiezu am vorzüglichsten verwenden (obwohl es auch durch den aus der ersten Hilfsharmonie gebildeten geschehen könnte). Wenn wir nun die natürliche Lösung desselben betrachten, so finden wir, daß er sich allzeit in das Dur- oder Moll-Tonreich seiner Terz löset, woraus sich dann die allgemeine praktische Regel ergibt, daß man, um in ein Tonreich mittels dieses übermässigen Sextakkordes übergehen

zu können, nur jenen übermässigen Sextakkord eintreten lassen dürfe, dessen Grundton um eine grosse Terz tiefer liegt, als jener des befraglichen Tonreiches: dieser führt sodann durch seine natürliche Lösung in das erwünschte Tonreich. Nun ist aber die Frage, ob man jeden beliebigen übermässigen Sextakkord eintreten lassen dürfe, ohne gegen die Legalität zu verstossen? Um diese Frage zu erörtern und gründlich zu beantworten, wollen wir das Tonreich Cdur als Zwecktonreich annehmen, von dem man in eines der eilf übrigen Dur-, oder zwölf Moll-Tonreiche übergehen möchte, und dann untersuchen, ob nach den bisher angeführten und erwiesenen Grundregeln der Harmonienverbindungen jeder einzelne übermässige Sextakkord der zwölf Elementartöne auf Cdur unmittelbar eintreten könne; denn sobald dieß erwiesen ist, so sind die Uebergänge selbst vollkommen gerechtfertiget, da sodann jeder regelmässig eingetretene übermässige Sextakkord die befragliche Harmonie zur natürlichen Lösung hat.

Was nun a) den auf C selbst aufgesetzten übermässigen Sextakkord betrifft, so finden wir, daß er in zweifacher Hinsicht eintreten könne, 1. unmittelbar als solcher, da derselbe hier als modifizirte zweite Hilfsharmonie zu Emoll erscheint, und folglich schon vermöge des Titels der nahen Verwandtschaft eintreten kann; 2. mittelbar, nämlich durch Vermittlung der ersten Hilfsharmonie zu Fdur, die mit ihm durch den Gleichlaut geeinigt ist.

b) Daß der auf Des aufgesetzte übermässige Sextakkord auf Cdur folgen könne, liegt ebenfalls im Titel der nahen Verwandtschaft, da er hier sowohl als modifizirte zweite Hilfsharmonie zu Fdur, als auch als modifizirte erste Hilfsharmonie zu Cdur erscheint, mit der er dann vermöge des Gleichlautes wieder verwechselt werden kann. (Von jenem von Cis gilt dasselbe, da Cis und Des der Gleichlaut einiget.)

c) Daß der auf D beruhende übermässige Sextakkord auf Cdur folgen kann, verdankt er seinem Gleichlaut mit der ersten Hilfsharmonie zu Gdur.

d) Der übermässige Sextakkord von Es*) kann sowohl als modifizirte zweite Hilfsharmonie zu G dur, als auch als modifizirte erste Hilfsharmonie von D dur und dann durch den Gleichlaut in jene umgewandelt auf C dur eintreten.

e) Ebenso jener von E, durch den Gleichlaut mit der ersten Hilfsharmonie zu A moll.

f) Der von F als modifizirte zweite Hilfsharmonie zu A moll (oder als erste solche zu E moll).

g) Jener von Ges*) als modifizirte erste Hilfsharmonie zu F dur, durch den Gleichlaut umgewandelt.

h) Jener von G durch den Gleichlaut mit der ersten Hilfsharmonie zu C dur.

i) Jener von As*) als modifizirte zweite Hilfsharmonie zu C dur (oder als erste solche zu G dur.)

k) Jener von A durch den Gleichlaut mit der ersten Hilfsharmonie zu D moll.

l) Jener von B als zweite modifizirte Hilfsharmonie zu D moll (oder als erste solche zu A moll).

m) Jener von H durch den Gleichlaut mit der ersten Hilfsharmonie zu E moll.

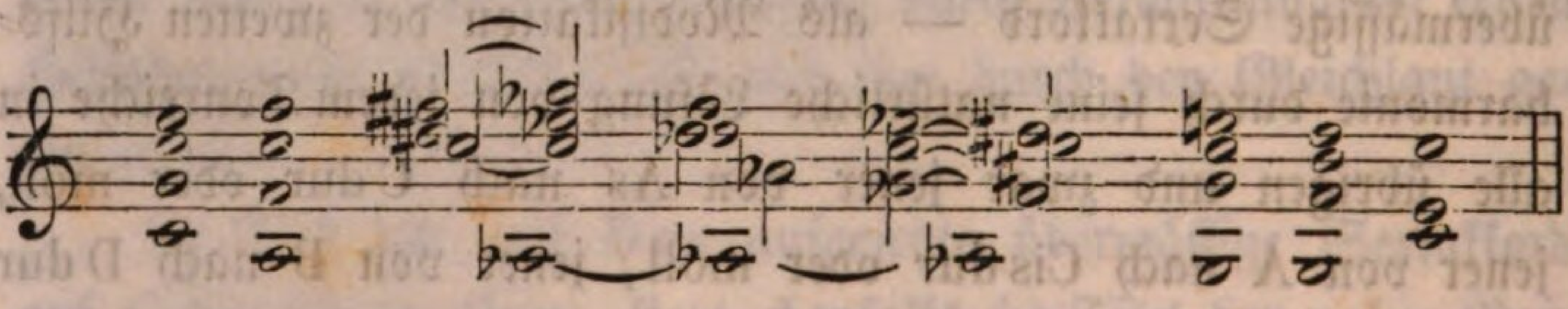
Da nun in allen diesen Folgen ein wahrer reeller oder formeller Einigungspunkt sich vorfindet, so führt sodann der übermässige Sextakkord — als Modifikation der zweiten Hilfsharmonie durch seine natürliche Lösung von jedem Tonreiche in alle übrigen und zwar jener von As nach C dur oder moll, jener von A nach Cis dur oder moll, jener von B nach D dur oder moll, jener von H in jenen von Ces verwandelt nach Es dur oder moll, jener von C in E dur oder moll, jener von Des nach F dur oder moll, jener von D in Fis dur oder moll, jener von Es in G dur oder moll, jener von E in Gis dur oder moll (oder in jenen von Fes verwandelt in As dur oder moll),

*) Was von Es, Ges, As ꝛc., das gilt auch von Dis, Fis, Gis ꝛc. vermög des Gleichlautes.

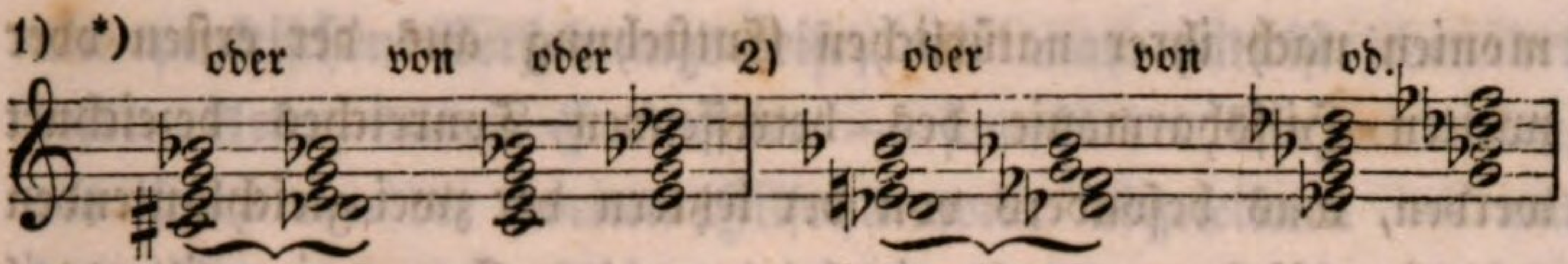
jener von F in A dur oder moll, jener von Ges in B dur oder moll, jener von G nach H dur oder moll.

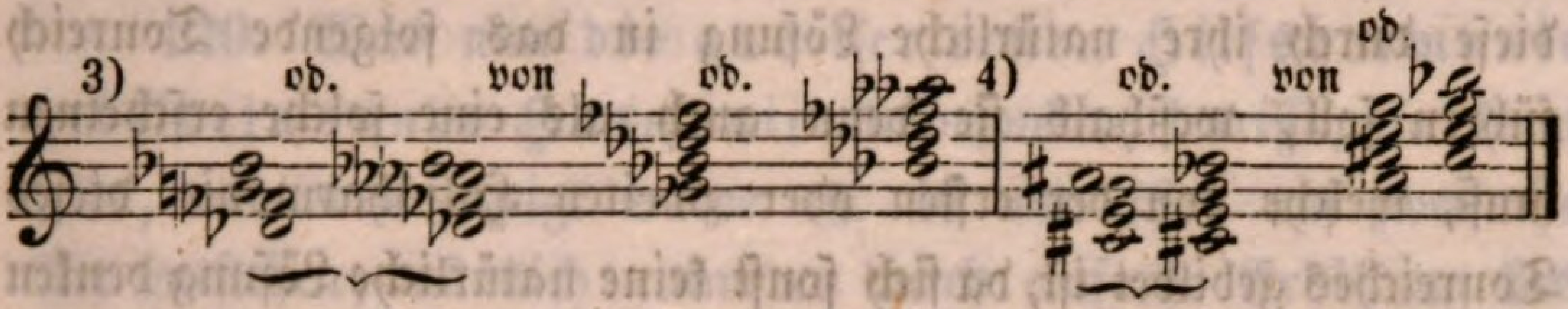
Wollte man diese Uebergänge durch den von der ersten Hilfsharmonie hergeleiteten übermässigen Sextakkord realisiren, so kann dieser entweder unmittelbar — durch seine eigene Verwandtschaft, oder mittelst des Gleichlautes, so wie der vorige, in jedem Tonreiche eingeführt werden, und da dieser durch seine natürliche Lösung in jenes Tonreich führt, dessen Grundton um einen Ton tiefer liegt, als jener des Akkordes selbst, so ergibt sich für die Uebergänge durch diesen Akkord die allgemeine Regel, daß man — um in ein bestimmtes Tonreich mittelst dieses Akkordes zu kommen, den um einen halben Ton höher liegenden übermässigen Sextakkord eintreten lasse, welcher sodann durch seine natürliche Lösung in das erwünschte Tonreich führt.

Diese gleichlautenden Harmonien dienen aber nicht bloß zur Realisirung großer und wesentlicher Ausweichungen, sondern sie können auch häufig bloß vorübergehend eingemischt und mit einander verwechselt werden, wodurch sodann oft in die einfachsten Harmonienverbindungen, ja selbst in eine einfache Cadenz ein besonderer ästhetischer Ausdruck sich legen läßt, z. B.



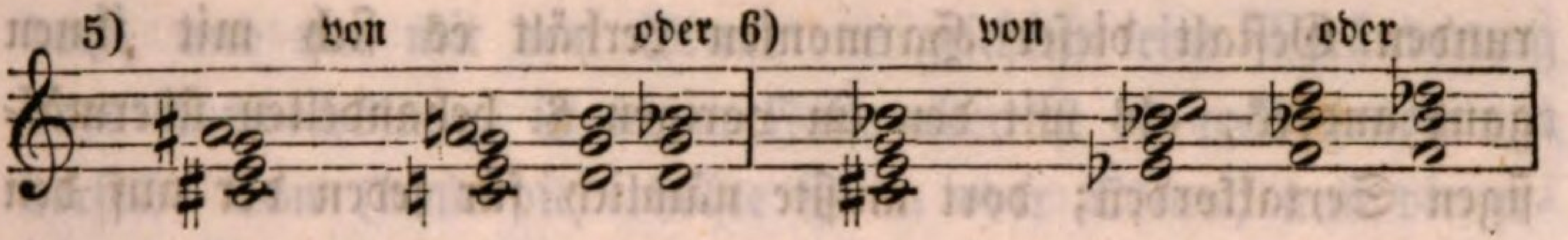
119. Die zweite der im vorigen §. erwähnten Gattungen gleichlautender Harmonien begreift alle runden Harmonien in sich, welche theils von der ersten, theils von der zweiten Hilfsharmonie gebildet werden. Es gibt deren acht wesentliche, welche alle durch den Gleichlaut geeinigt sind, und wovon vier von vier ersten, und vier von vier zweiten Hilfsharmonien acht verschiedener Tonreiche gebildet sind. So z. B. kömmt

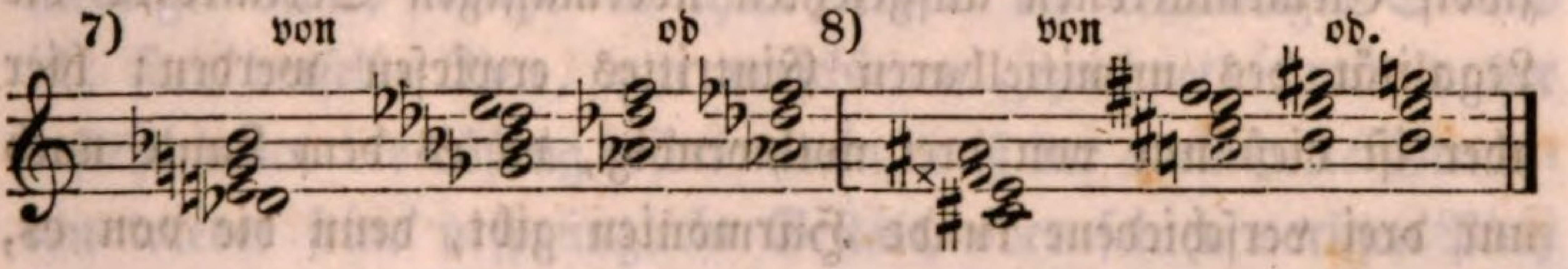




also von vier verschiedenen ersten Hilfsharmonien entweder durch Erhöhung des Grundtons, oder durch Hinzufügung der kleinen Non mit Weglassung des Grundtons §. 46. 48.

Ferner:





Also von vier verschiedenen zweiten Hilfsharmonien durch Erhöhung des Grundtones und der Sext.

Da alle diese runden Harmonien im Laute sich einigen, so können sie vermöge der formellen Verwandtschaftsverhältnisse des Gleichlautes, sowie alle früher Angeführten, unmittelbar auf einander folgen; da sie jedoch in der Bezeichnung von einander abweichen, so muß diese Folge oder Verwechslung gewöhnlich auch schriftlich ausgedrückt, und jede dieser zwar gleichlautenden, der Abkunft nach aber verschiedenen runden Har-

*) Da diese zwei runden Harmonien nicht wesentlich verschieden sind, indem sie beide von der ersten Hilfsharmonie herkommen, also gleichen Ursprung haben und zu demselben Ziele führen, und nur wegen der Art der Herleitung in der Bezeichnung eines Conzinenten differiren, so werden sie hier nur als Eine runde Harmonie betrachtet.

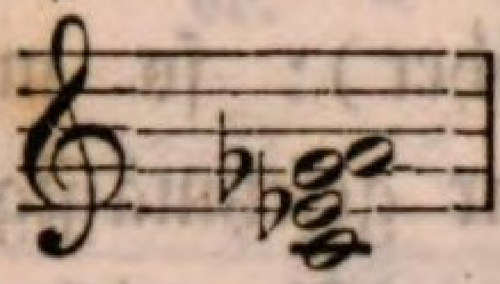
monien nach ihrer natürlichen Entstehung aus der ersten oder zweiten Hilfsharmonie des betreffenden Tonreiches bezeichnet werden, was besonders von der letztern der zwei gleichlautenden und einen Uebergang vermittelnden runden Harmonien gilt, weil diese durch ihre natürliche Lösung in das folgende Tonreich führen soll, weßhalb sie denn auch als eine solche erscheinen muß, welche von der ersten oder zweiten Hilfsharmonie dieses Tonreiches gebildet ist, da sich sonst keine natürliche Lösung denken läßt. Daß diese Schreiberegel für die erstere der vermittelnden runden Harmonien nicht so strenge ist, liegt der Grund darin, weil in jedem Tonreiche mehrere auf jedem der zwölf Elementartöne gebildete runde Harmonien vermöge der Verwandtschaftstiteln unmittelbar eintreten können. Denn wegen der runden Gestalt dieser Harmonien verhält es sich mit ihnen ganz anders, als mit den im vorigen §. behandelten übermässigen Sextakkorden; dort mußte nämlich für jeden der auf den zwölf Elementartönen aufgesetzten übermässigen Sextakkorde die Legalität des unmittelbaren Eintrittes erwiesen werden; hier aber ist dieß nur von drei nothwendig, da es dem Laute nach nur drei verschiedene runde Harmonien gibt, denn die von es, fis und a lautet wie jene von C in ihren Umwendungen, jene e, g und b wie jene von Cis, und jene von f, gis und h wie jene von D; wenn daher vermög eines Verwandtschaftstitels nur drei legal eintreten dürfen, so dürfen es auch schon alle übrigen vermög des Gleichlautes. Es läßt sich demnach für jede einzelne runde Harmonie aller zwölf Elementartöne rücksichtlich ihres unmittelbaren Eintrittes in jedem Tonreiche ein wenigst vierfacher Beweis führen, oder deutlicher zu reden, jede runde Harmonie aller zwölf Elementartöne kann wenigst in vierfach verschiedener Form — als Abkömmling von vier verschiedenen zu jedem vorhergehenden Tonreiche gehörigen oder verwandten Hilfsharmonien unmittelbar eintreten. Da aber die detaillisirte Beweisführung aus dem ganzen Systeme sich von selbst ergibt, und mit jener im vorigen §. ganz analog ist, so übergehe ich sie kürzehalber, und schreite zur nähern Erforschung

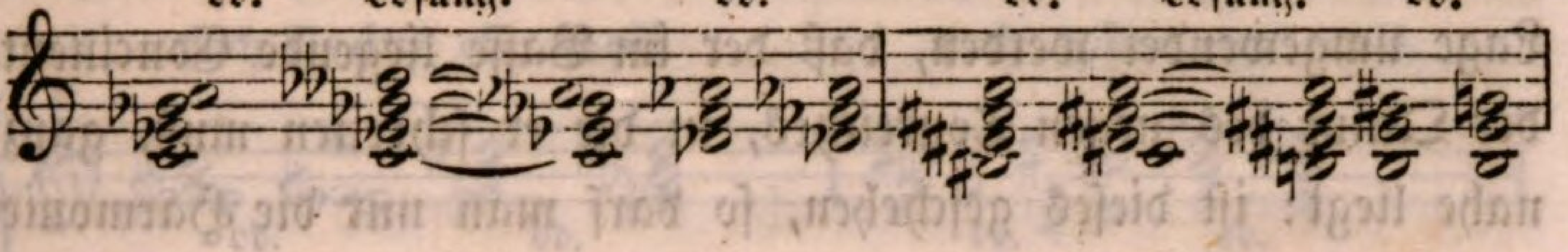
und praktischen Verfahrungsweise, wie man mittelst jeder der beiden Arten runder Harmonien — sowohl der von der ersten, als jener von der zweiten Hilfsharmonie abgeleiteten — mit jedem Tonreiche alle übrigen in legale Verbindung bringen kann.

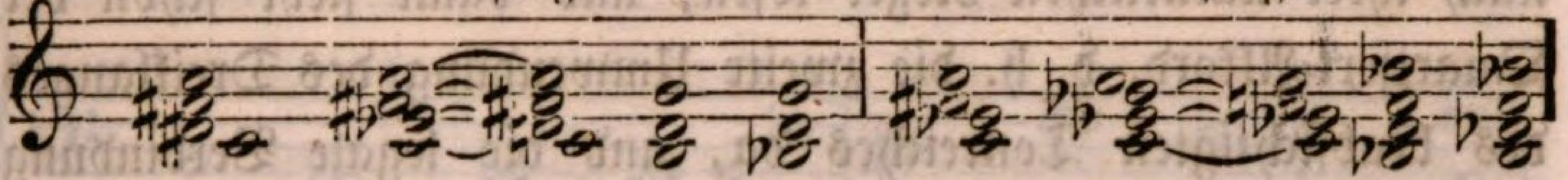
120. Was nun die aus der ersten Hilfsharmonie gebildete runde Harmonie insbesondere betrifft, so kann selbe, wie oben gezeigt wurde (§. 46 und 48), auf zweifache Art entstehen, nämlich entweder durch einfache Erhöhung des Grundtones, oder durch seine Umwandlung in den kleinen Nonakkord mit Hinweglassung des Grundtones (oder besser zu sagen mit Verwandlung des in den Oberstimmen liegenden Grundtones in die kleine Non), in beiden Fällen bleiben die übrigen Concinenten (die Terz, Quint und Septime) unverändert, und nur mit dem Grundtone geschieht eine Veränderung oder Verwechslung, in jedem Falle aber ist es reell genommen derselbe Ton (denn die erhöhte Prim oder Oktav, und die erniedrigte Non, welche in ihrer Replik die erniedrigte Sekund ist, sind derselbe Ton, nur verschieden gezeichnet): und daher besteht dann die Lösung beider darin, daß der veränderte Grundton wieder seine ursprüngliche Gestalt, oder seinen vorigen Platz einnehme, also um einen halben Ton abwärts steige, wo dann wieder die erste Hilfsharmonie in ihrer ursprünglichen Gestalt und zwar entweder in der Grundlage oder in einer Umwendung da steht, und sich in jenen Dur- oder Molldreiklang löst, zu dem sie gehört; denn wenn es früher erlaubt war, den Grundton zu erhöhen oder in die kleine Non umzuwandeln, so ist es noch mehr erlaubt, ihn wieder in seine natürliche oder ursprüngliche Gestalt zurückzubringen. — Da nun aber die runden Harmonien die Eigenschaft haben, daß reell genommen ein jeder Concinent von dem andern gleichweit entfernt ist, folglich jeder der vier Concinenten dieser erhöhte oder in die kleine Non umgewandelte Grundton seyn kann, so erhält man durch das Absteigen eines Jeden um einen halben Ton (während die übrigen drei Concinenten allzeit an ihrer Stelle bleiben) jedesmal einen andern Septakkord (d. h. erste Hilfsharmonie), also vier

verschiedene erste Hilfsharmonien, nur müssen aber dann die Concinenten der runden Harmonie so umgeschrieben werden, daß bei dem Zurücktreten des Grundtones in seine natürliche Gestalt auch die zu ihm gehörigen und nach ihm zu bemessenden Concinenten — Terz, Quint und kleine Septime in gehöriger Form erscheinen, und somit die ganze erste Hilfsharmonie des folgenden Tonreiches in vollkommener Gestalt auftrete. Und da es sich dann zeigt, daß jede dieser vier Hilfsharmonien durch ihre natürliche Lösung in ein Tonreich führe, dessen Grundton um einen halben Ton höher liegt, als einer der Concinenten der runden Harmonie, so ergiebt sich hieraus für alle durch diese Art runder Harmonien zu realisirenden Uebergänge die allgemeine praktische Regel: Um in ein bestimmtes Tonreich mittelst dieser von der ersten Hilfsharmonie abgeleiteten runden Harmonien zu kommen, darf man nur jene runde Harmonie eintreten lassen, von der einer der vier Concinenten um einen halben Ton tiefer liegt, als der Grundton des erwünschten Tonreiches, und die einzelnen Concinenten ganz nach der ersten Hilfsharmonie dieses Tonreiches umschreiben, und sodann jenen Concinenten, der sich als erhöhten Grundton dieser ersten Hilfsharmonie darstellt (und als erhöhter Grundton oder erniedrigte Non oder Sekund bezeichnet seyn kann) um einen halben Ton abwärts schreiten lassen, worauf dann schon die natürliche erste Hilfsharmonie des erwünschten Tonreiches entweder in der Grundlage oder in einer Umwendung da steht, die dann nach ihrer gewöhnlichen Lösung in den Dreiklang des beabsichtigten Dur- oder Moll-Tonreiches führet. *)

*) Um sich sowohl das Umschreiben zu ersparen, als auch dem praktischen Musiker das Notenlesen nicht unnöthig zu erschweren, dürfte es im Allgemeinen zweckdienlicher seyn, sogleich die runde Harmonie in jener Gestalt zu schreiben, in der sie von der Hilfsharmonie jenes

Um nun nach der gegebenen Regel z. B. von Cdur nach Des, E, G oder Bdur oder moll zu kommen, darf man nur die um einen halben Ton tiefer liegende runde Harmonie in beliebiger Lage  eintreten lassen, und sie nach derselben Regel bezeichnen:





Ebenso führt die runde Harmonie, die um einen halben Ton tiefer liegt, in allen Umwendungen nach D, F, As und Hdur oder moll; und die wieder um einen halben Ton höher Liegende nach Es, Fis, A und Cdur oder moll.

121. Die aus der zweiten Hilfsharmonie gebildete runde Harmonie kann, wie die vorige von vier verschiedenen ersten Hilfsharmonien herkommen konnte, ebenso von vier verschiedenen zweiten Hilfsharmonien herkommen, und lautet in allen vier Fällen gleich §. 119. — Und wenn man die natürliche Lösung dieser vier verschiedenen Tonreichen angehörigen und doch im Laute sich einigenden runden Harmonien, wie selbe §. 56 angeführt wurde und in ihrer Natur liegt, betrachtet, so ergibt sich, daß sie gerade in die vier Tonreiche der Concinenten der runden Harmonie führe. Da aber diese Art runder Harmonien — vermög ihrer Entstehungsart (§. 56) — sich allzeit in den Dreiklang der zweiten Umwendung (wo nämlich die Quint im Basse liegt) löst, und sohin zur Lösung nur

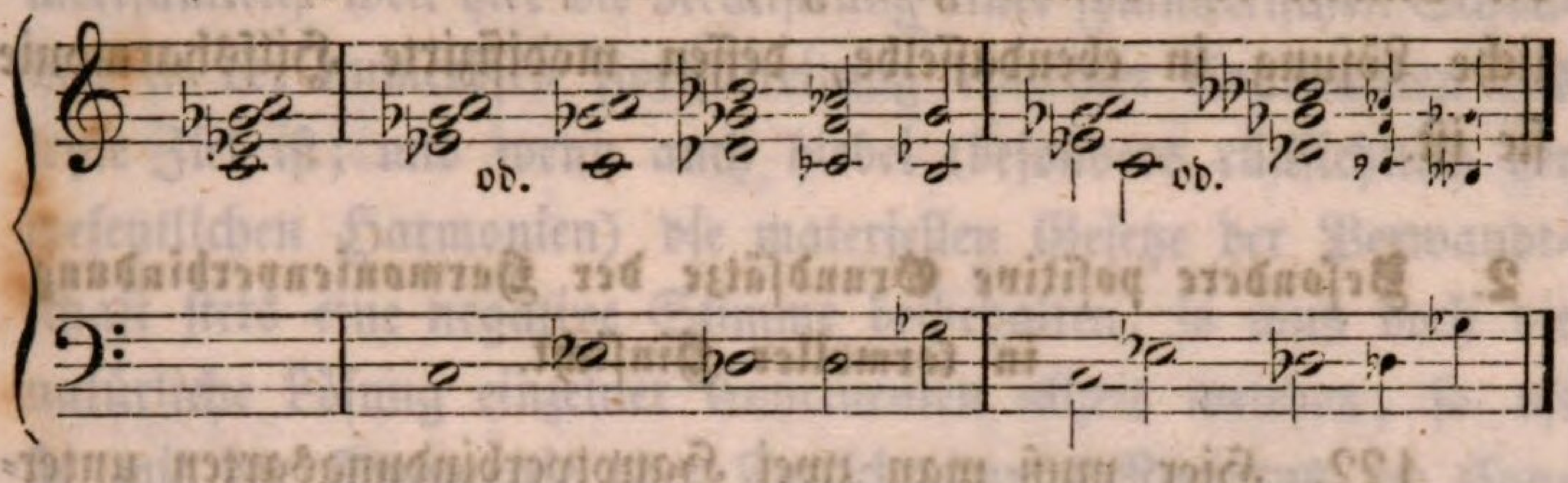
---

Tonreiches, in welches sie sich lösen soll, gebildet erscheint, da jede runde Harmonie nach der strengsten Legalität ohnehin in vier verschiedenen Bezeichnungen in jedem Tonreiche eintreten kann.

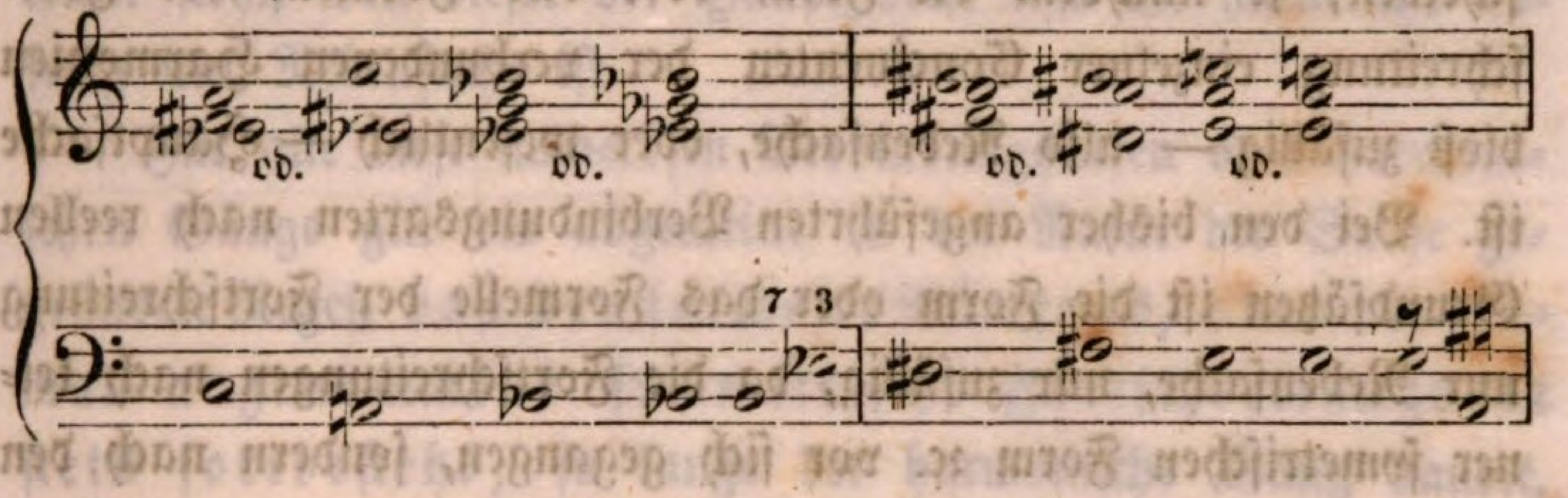
in zwei Lagen sich eignet, wo nämlich der im Basse liegende Concinent — der Quint des Dreiklanges, in die er sich fortbewegen muß, ganz nahe liegt, (also entweder um einen halben Ton tiefer oder um einen Ton höher): so muß die runde Harmonie vor ihrer Lösung nicht nur gesetzmässig, wie es die zweite Hilfsharmonie des beabsichtigten Tonreiches fordert, geschrieben seyn oder umschrieben werden, sondern auch in jene Lage umgewendet werden, daß der im Basse liegende Concinent der Quint des neuen Tonreiches, in die er schreiten muß, ganz nahe liegt: ist dieses geschehen, so darf man nur die Harmonie nach ihrer natürlichen Regel lösen, und dann steht schon der Quartsext-Akkord, d. h. die zweite Umwendung des Dreiklanges des beabsichtigten Tonreiches da, und die legale Verbindung auch der entferntesten Tonreiche ist vollendet (nur muß dann in diesem und in allen vorhergehenden Fällen, wenn man sich im neuen Tonreiche länger aufhalten oder ruhen will, eine Schlußkadenz folgen, da der Dreiklang in einer wesentlichen Umwendung (und auch die Hilfsharmonien in ihren Umwendungen) keinen vollkommenen Schluß gewähren. (§. 39.)

Es ergibt sich daher für alle durch diese Art runder Harmonien zu realisirenden Uebergänge die allgemeine praktische Regel: Um von irgend einem Tonreiche in ein anderes mittelst der von der zweiten Hilfsharmonie abgeleiteten runden Harmonie zu kommen, lasse man jene runde Harmonie eintreten, in welcher der Grundton des beabsichtigten Tonreiches schon als Concinent sich vorfindet, und schreibe sie nach der zweiten Hilfsharmonie des neuen Tonreiches; hierauf setze man die runde Harmonie durch Umwendung in jene Lage, daß der im Basse liegende Concinent der Quint des neuen Tonreiches nahe liege (also entweder um einen halben Ton tiefer oder einen Ton höher stehe, als jene), sodann löse man die runde Harmonie nach ihrer Regel, d. h. in den Quartsextakkord (die zweite Umwendung des Dreiklanges) des erwünschten Dur- oder Molltonreiches. Z. B.

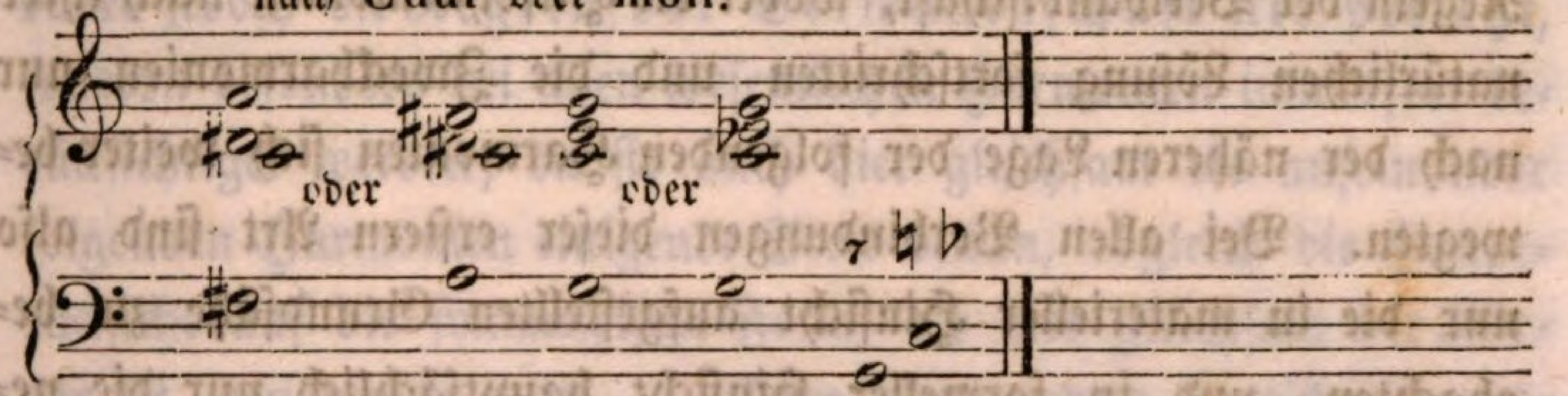
nach Ges dur oder moll.



nach Es dur oder moll nach A dur oder moll.



nach C dur oder moll.



Ebenso führt die um einen halben Ton höher liegende runde Harmonie nach Cis, E, G, B dur oder moll, und die abermal um einen halben Ton höher Liegende nach D, F, As, H dur oder moll.

Daß alle diese durch die runden Harmonien beider Arten vermittelten Verbindungen und Uebergänge strenge legal sind, ist schon aus dem Gesagten ersichtlich, da alle oben §. 110 angegebenen Erfordernisse zu einer legalen Verbindung vorhanden sind, denn einmal schließt sich jede runde Harmonie aller zwölf Elementartöne an jedes vorhergehende Tonreich aus vierseitigem Verwandtschaftstitel an (indem eine jede von vier Hilfsharmonien, deren jede zu einem jeden Tonreiche in naher Verwandtschaft steht, herkommen, oder besser zu sagen, ihre Modification seyn kann); jede dieser runden Harmonien ist sodann mit der folgenden — zu dem nächsten Tonreiche gehörigen durch

die Einheit des Lautes geeiniget, und führt durch ihre natürliche Lösung in ebendasselbe, dessen modifizirte Hilfsharmonie sie ist.

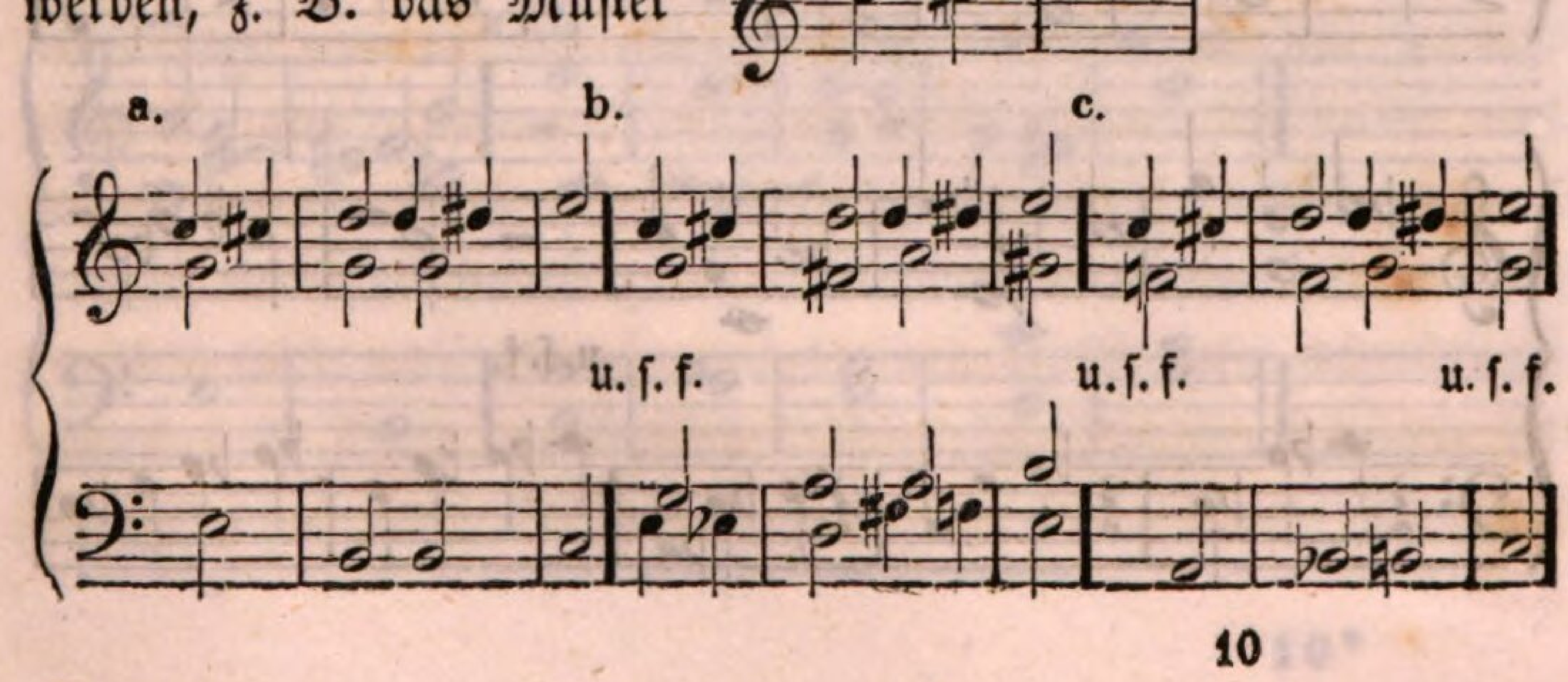
2. Besondere positive Grundsätze der Harmonienverbindung in formeller Hinsicht.

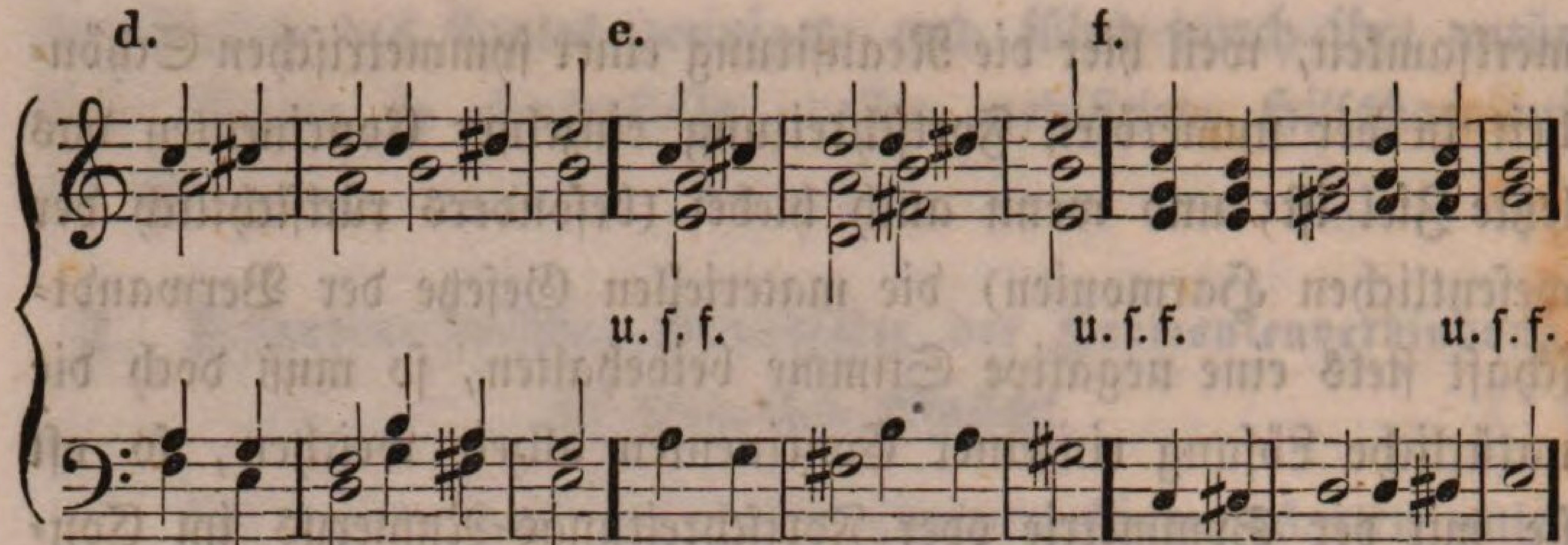
122. Hier muß man zwei Hauptverbindungsarten unterscheiden, je nachdem die Form oder das Formelle der Fortschreitung einzelner Concinenten der verbundenen Harmonien bloß zufällig — also Nebensache, oder wesentlich — Hauptsache ist. Bei den bisher angeführten Verbindungsarten nach reellen Grundsätzen ist die Form oder das Formelle der Fortschreitung nur Nebensache, nur zufällig, da die Fortschreitungen nach keiner symetrischen Form ꝛc. vor sich gegangen, sondern nach den Regeln der Verwandtschaft, wobei die Hilfsharmonien nach ihrer natürlichen Lösung fortschritten und die Zweckharmonien nur nach der näheren Lage der folgenden Harmonien sich weiter bewegten. Bei allen Verbindungen dieser erstern Art sind also nur die in materieller Hinsicht aufgestellten Grundsätze zu beobachten, und in formeller Hinsicht hauptsächlich nur die negativen Gesetze, welche fehlerhafte Quinten- und Oktavenfortschreitungen verbieten, nicht zu verletzen, und daher, um diesen leichter auszuweichen, die positive Regel zu merken, bei allen jenen Concinenten, die in ihrer Aufeinanderfolge in gerader oder gleichartiger Fortbewegung solche fehlerhafte Fortschreitungen erzeugen könnten, die entgegengesetzte (sogenannte schiefe oder Gegen-) Bewegung zu gebrauchen, oder durch kluge Umwendungen in den Oberstimmen, zuweilen auch durch Ligaturen auszuweichen, und überhaupt zu sorgen, daß jeder Concinent, der auch dieser Gefahr nicht ausgesetzt ist, möglichst kleine Sprünge mache, da jeder unnöthige, unnatürliche Sprung schon Unvollkommenheit ist, weil er so mühsamer zu seinem Ziele kömmt.

123. Für die zweite Verbindungsart, wo eine bestimmte symmetrische Form in Fortschreitung einzelner oder aller Concinenten Hauptzweck ist, fordert eben diese Form die ganze Auf-

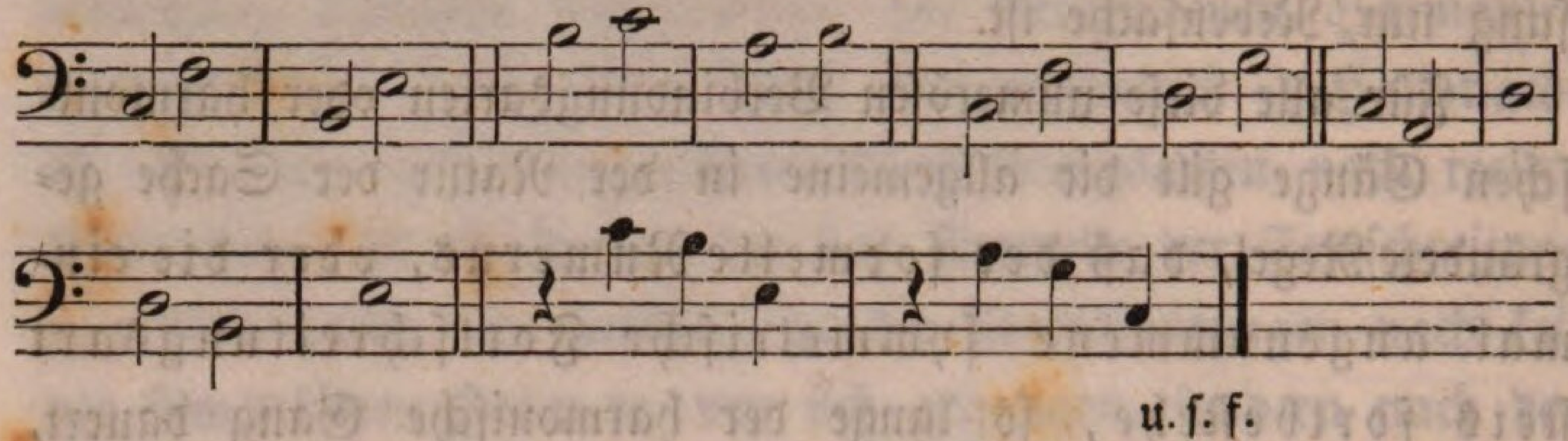
merksamkeit, weil hier die Realisirung einer symmetrischen Schönheit in der numerösen Fortschreitung einzelner Concinenten das letzte Ziel ist; und wenn auch hiebei (besonders rücksichtlich der wesentlichen Harmonien) die materiellen Gesetze der Verwandtschaft stets eine negative Stimme beibehalten, so muß doch die natürliche Lösung einzelner Concinenten allzeit weichen, so oft sie mit der Symmetrie oder Fortschreitungs-Numerus im Contraste steht, weil dieser der Hauptzweck, und die natürliche Lösung nur Nebensache ist.

Für alle diese numerösen Verbindungsarten oder harmonischen Gänge gilt die allgemeine in der Natur der Sache gegründete Regel, daß der formelle Numerus, oder die einmal angenommene symmetrische Fortschreitungsart stets fortbestehe, so lange der harmonische Gang dauert, dabei jedoch die Regeln der Verwandtschaft nie verletzt, sondern besonders bei allen wesentlichen Harmonien immerfort berücksichtiget werden, da sie auch hier gleichsam die aufeinander folgenden Harmonien einigende Seele bilden, obgleich die Hauptrücksicht auf die symmetrische Form, die hier gleichsam der Körper ist, genommen wird. — Jene abgerundete Fortschreitungsform, die allzeit in derselben oder in verschiedenen Stimmen abwechselnd wiederkehrt, ist gleichsam das Muster des ganzen harmonischen Ganges, in welchem die Symmetrie oder der Fortschreitungs-Numerus großentheils besteht. Dieses Muster kann übrigens nur in einer oder in mehreren Stimmen, in den Oberstimmen oder im Basse sich vorfinden, und ein und dasselbe Muster kann durch verschiedene Harmonienfolgen durchgeführt werden, z. B. das Muster

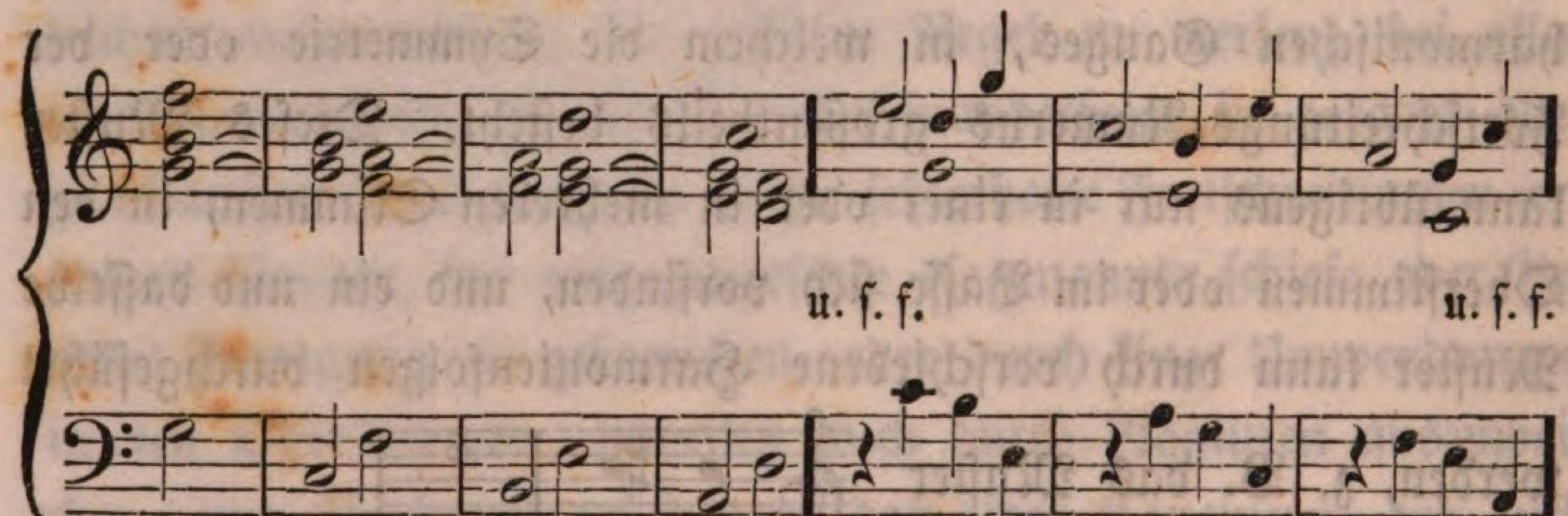


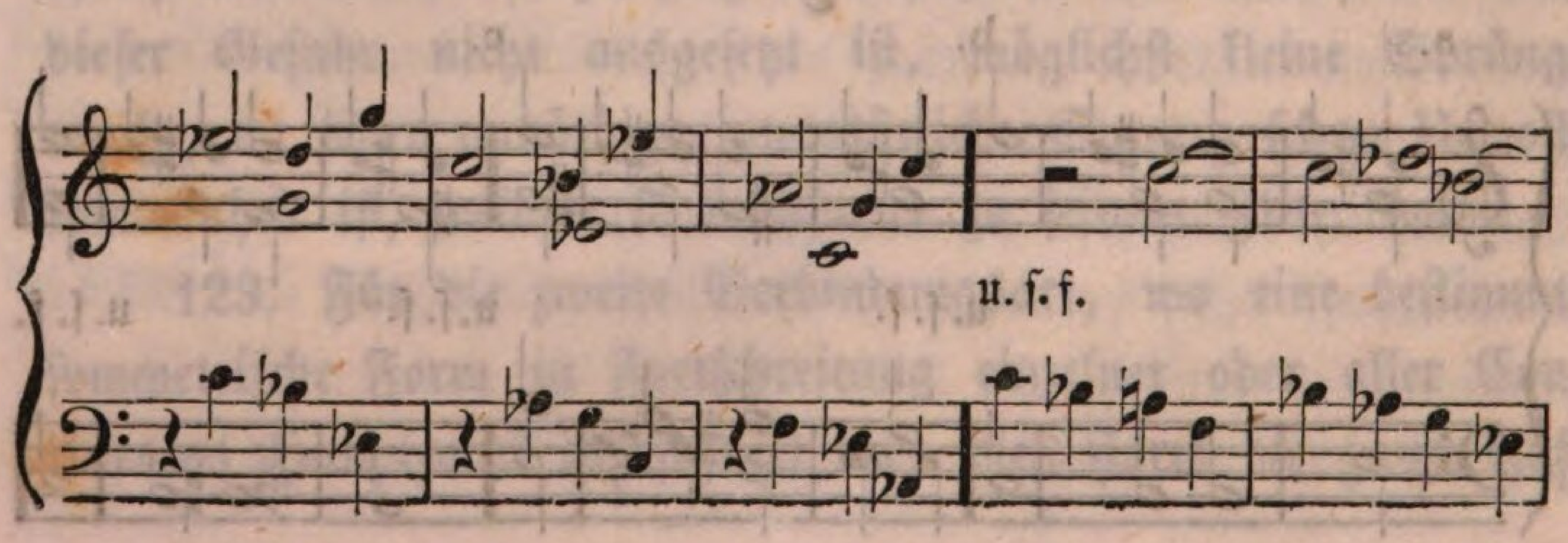


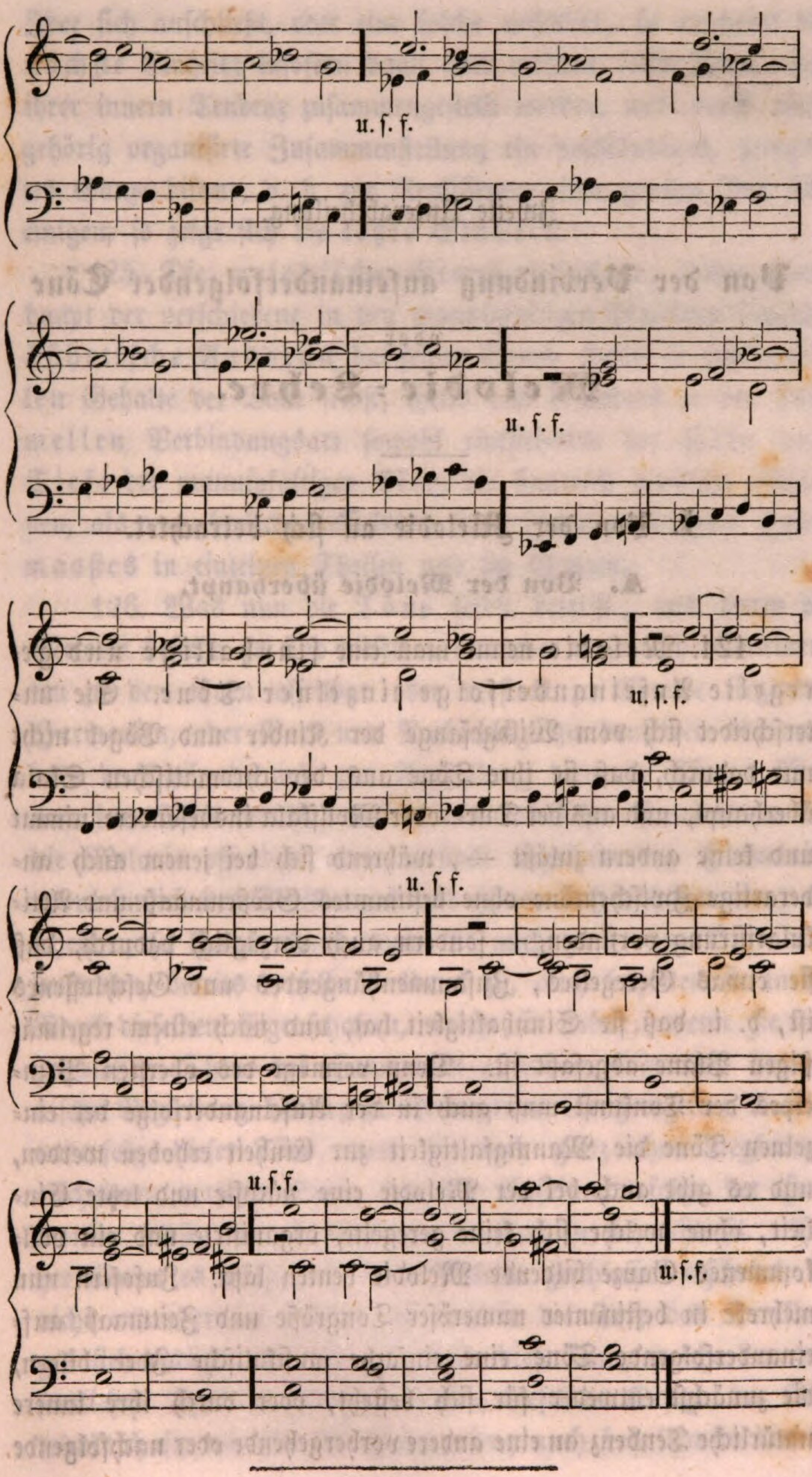
Am häufigsten findet man solche Muster im Basse z. B.



Alle Intervalle der Dur- und Moll-, ja auch der chromatischen Skala eignen sich als Muster; und bei der Reichhaltigkeit der im bisher aufgestellten Systeme und in dessen Grundregeln der Verwandtschaft enthaltenen mannigfaltigen Harmonienkombinationen ist es gar leicht, auf jedes willkürlich angenommene Muster nicht nur einen, sondern mehrere harmonische Gänge aufzuführen. Hier nur noch einige Beispiele verschiedener Arten vom Professor Reicha:






u. ſ. f.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
u. ſ. f.

Zweite Unterabtheilung.

Von der Verbindung aufeinanderfolgender Töne
oder
Melodie-Lehre.

I. Von der Melodie an sich betrachtet.

A. Von der Melodie überhaupt.

124. Melodie nennt man eine sinnhaltige und geregelte Aufeinanderfolge einzelner Töne. Sie unterscheidet sich vom Wildgesange der Kinder und Vögel nicht nur dadurch, daß sie ihre Töne aus der chromatischen Skala überhaupt, und aus der Dur- oder Mollskala insbesondere nimmt und keine andern zuläßt —, während sich bei jenem auch anderartige Zwischentöne ohne bestimmtes Größenmaaß und Artikularisirung vorfinden, — sondern auch vorzüglich dadurch, daß sie etwas Geregeltes, Zusammenhängendes und Geschlossenes ist, d. i. daß sie Sinnhaltigkeit hat, und nach einem regelmäßigen Plane abgefaßt ist. Denn vermöge des obersten Principes der Tonkunst muß auch in der Aufeinanderfolge der einzelnen Töne die Mannigfaltigkeit zur Einheit erhoben werden, und es gibt auch bei der Melodie eine nächste und letzte Einheit, ohne welche sich keine geregelte, organisirte und ein vollkommenes Ganze bildende Melodie denken läßt. Insofern nun mehrere in bestimmter numeröser Tongröße und Zeitmaaß aufeinanderfolgende Töne eine einfache musikalische Idee bilden, die zunächst entweder für sich besteht, oder durch ihre innere natürliche Tendenz an eine andere vorhergehende oder nachfolgende

Idee sich anschließt, oder eine solche postulirt, so erscheint die nächste Einheit; insofern dann aber mehrere solche Ideen nach ihrer innern Tendenz zusammengestellt werden, und durch diese gehörig organisirte Zusammenstellung ein vollständiges, geregeltes Ganze bilden, d. h. zur Realisirung einer großen Idee sich einigen, so zeigt sich die letzte Einheit.

125. Die melodische Sinnhaltigkeit, sowie überhaupt der verschiedene in den mannigfaltigen Melodien liegende ästhetische Ausdruck hat seinen Grund theils in dem reellen Gehalte der Töne selbst, theils und besonders in der formellen Verbindungsart sowohl rücksichtlich der Höhe und Tiefe der mannigfaltigen Töne, die sinnreich gemischt erscheinen, als vornehmlich rücksichtlich des symmetrischen Zeitmaaßes in einzelnen Theilen und im Ganzen.

126. Was nun die Töne selbst betrifft, aus denen die Melodie besteht, so sind dieselben entweder wesentliche Concinenten zu den ihnen offenbar oder versteckt zu Grunde liegenden Harmonien, oder Vor- und Nachschläge zu denselben oder andere durchgehende und zur Ausfüllung dienende Töne. Was nun jene Töne betrifft, welche als wirkliche Concinenten der die Melodie offenbar oder versteckt begründenden Harmonien (vornehmlich des Dreiklanges und seiner 2 Hilfsharmonien) erscheinen, so kömmt ihnen, wenn sie auch ganz ohne Begleitung auftreten, bereits derselbe Ausdruck zu, auch behalten sie in der Regel dieselben Eigenschaften, welche sie haben, wenn sie als geschlossene Theile der Harmonien auftreten, oder eine harmonische Begleitung haben; ja oft liegt in der geregelten Aufeinanderfolge dieser Töne, wenn sie auch ganz ohne Begleitung erscheinen, derselbe Sinn, den die Aufeinanderfolge der Harmonien selbst, deren Concinenten sie sind, in sich schließt. Daher kömmt es auch, daß keine Melodie geschlossen erscheint, die nicht entweder im Grundtone oder in der Terz des Dreiklanges sich endigt. Ebenso gelten für diese Töne, welche den wesentlichen Theil der Melodie bilden, dieselben Gesetze der Verwandtschaft, wie für ihre Harmonien; auch behalten sie dieselbe

Lösung, wenn diese nicht mit einer bestimmten melodischen Fortschreitungsform, die hier Hauptzweck ist, im Contraste steht. — Was die Vor- und Nachschläge und ausfüllenden durchgehenden Noten betrifft (die den übrigen Theil der Melodie ausmachen, und skalaeigen oder skalafremd d. h. auch aus der chromatischen Skala genommen seyn können), so dienen sie entweder zur Verzierung der erstern, oder machen durch ihre Dissonanz zu der offenbar oder versteckt zu Grunde liegenden Harmonie den Eintritt jener erwünschter und gefälliger (wo sodann bereits dasselbe gilt, was oben §. 65 von dem Rückhalte gesagt wurde), oder machen die Aufeinanderfolge flüssiger, oder dienen zur vollkommenen Bildung des Fortschreitungs-Numerus u. s. w., und tragen so auf verschiedene Art zur Erzeugung eben so vieler als mannigfaltiger ästhetischer Producte und melodischer Ideen das Ihrige bei.

127. Wenn aber auch die Natur der Töne selbst, woraus die Melodie besteht, den Sinn der Melodie größtentheils characterisirt, und gleichsam die Seele der Melodie bildet, da sie der letzte Grund des innern Zusammenhanges, der Abhängigkeit einer melodischen Idee von der andern, der Schlußfähigkeit oder Unfähigkeit eine Idee zu schließen und anderer reellen Beziehungen ist: so ist doch die Form der Aufeinanderfolge dieser Töne, und die Organisirung dieser Aufeinanderfolge sowohl rücksichtlich des Verhältnisses des Raumes, als rücksichtlich des Zeitmaaßes in übereinstimmender Anwendung mit der reellen Eigenschaft der Töne der nächste und Hauptgrund der melodischen Sinnhaltigkeit und des in selber liegenden ästhetischen Ausdruckes.

128. Was nun das Verhältniß des Raumes, oder die Organisirung der aufeinanderfolgenden Töne nach diesem Verhältnisse, oder was Eins ist, die Verbindung der an räumlicher Größe verschiedenen Töne zu einer melodischen Idee insbesondere betrifft, so liegt hierin ein großer Theil melodischen Gehaltes; jedoch läßt sich diese Verbindungsart durch keine bestimmten Regeln erzwingen, sondern ist freies Product des mensch-

lichen Geistes; nur muß hiebei die Natur der Töne (nach §. 126) berücksichtigt werden, und die aus dieser sinnreichen Mischung der an Höhe und Tiefe verschiedenen Töne geformten melodischen Ideen sind allzeit durch das Verhältniß der Zeit oder das Zeitmaaß bedingt, durch welches erst die Idee präcis determinirt, vollkommen organisirt und geregelt wird.

129. Das Verhältniß der Zeit ist daher jeder vollkommenen Melodie am wesentlichsten und das Zeitmaaß erfordert das Hauptaugenmerk; denn das Wesen der Melodie besteht ja in der geregelten symetrisch-abgemessenen Aufeinanderfolge, diese aber läßt sich in formeller Hinsicht ohne Zeitmaaß nicht denken. Wie das „Nebeneinander" durch den Raum, so ist das „Nacheinander" durch die Zeit bedingt. Und dieses Zeitmaaß muß bei jeder vollkommenen Melodie nicht bloß im Ganzen herrschen, so daß die Melodie im Allgemeinen durch symmetrische Abtheilungen und Ruhepunkte geregelt werde, sondern auch in allen einzelnen Theilen, so daß jede Folge der einzelnen Töne in strengen mathematischen Zeitverhältnissen vor sich gehe. Das Erstere wird durch die sogenannten ganzen, halben und viertel Cadenzen erzweckt, die zu einander im bestimmten symmetrischen Zeitverhältnisse stehen; das Letztere durch die Eintheilungen in ganze, halbe, 4tel, 8tel, 16tel, 32tel Noten, in Triolen, Sextolen &c. sammt den Punktirungen und Pausen, und durch genaue Ordnung derselben in das Taktmaaß.

Aus dieser Zusammenwirkung der reellen Eigenschaft und Natur der Töne, und der formellen Verbindungsart durch zweckmässige mannigfaltige Mischung wesentlicher und durchgehender Töne von verschiedener Größe, und der Organisirung derselben durch symmetrisches Zeitmaaß im Ganzen und in den einzelnen Theilen — erwächst also die vollkommene melodische Sinnhaltigkeit und der in selber liegende ästhetische Ausdruck, und nach Verschiedenheit dieser reellen und formellen Principe der Melodie ist ebenfalls der melodische Sinn und ästhetische Ausdruck verschieden, da sich der Effekt allzeit nach der Ursache richtet.

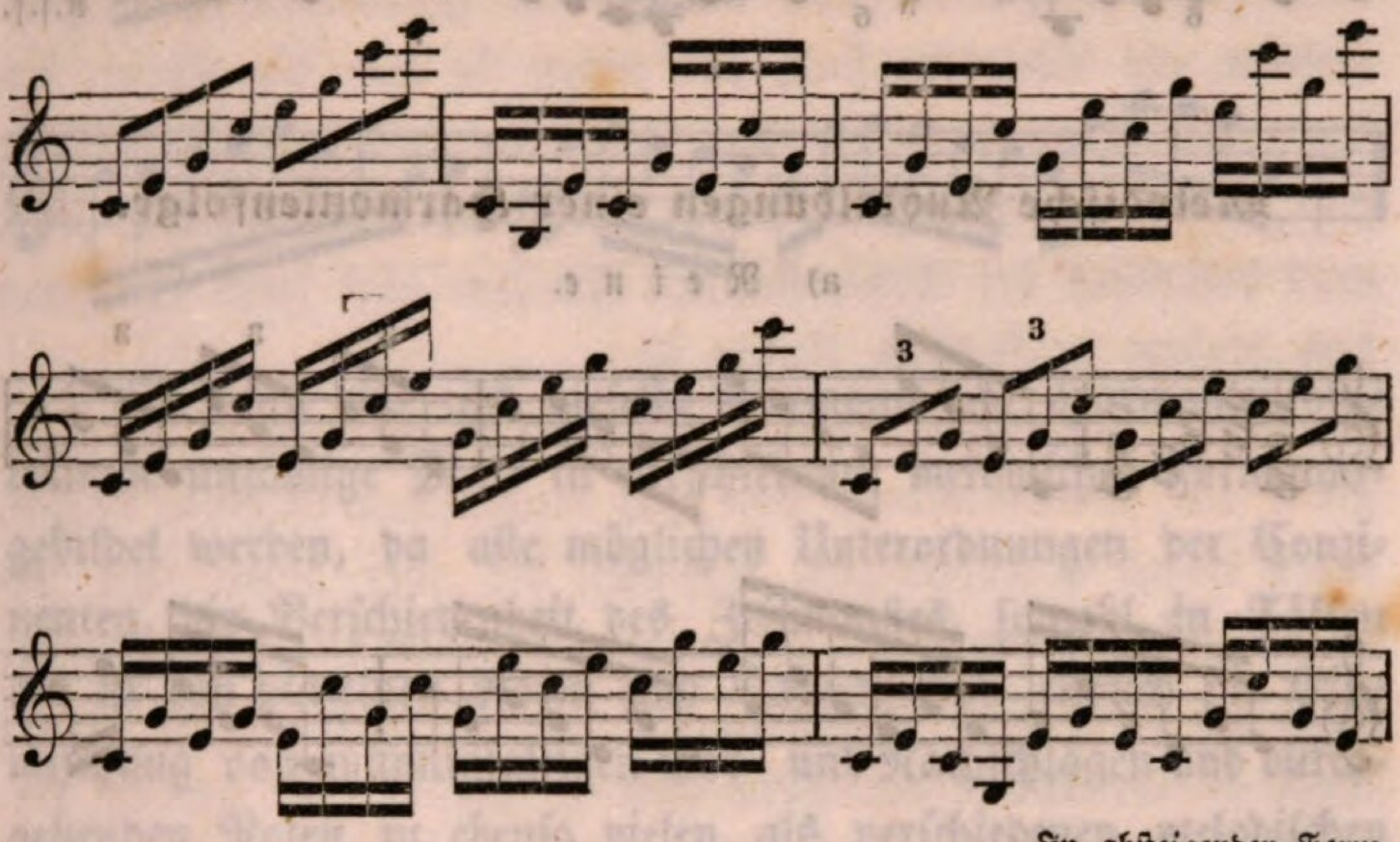
130. Da jedes dieser melodischen Principe sehr reichhaltig, und jedem schon an und für sich besondere Ausdrücke zukommen und sich überhaupt die Töne zu der verschiedenartigsten Bearbeitung brauchen lassen, so gibt auch jede Aufeinanderfolge schon einigen Sinn, wenn auch nur Eines oder das andere Princip vorzugsweise realisirt wird, während ein Anderes, selbst das Zeitmaaß nicht so wesentlich mitwirkt, weßhalb dann auch durch die vollkommene oder unvollkommene, größere oder kleinere Zusammenwirkung der melodischen Principe die melodische Sinnhaltigkeit wesentlich verschieden ist. Man kann daher rücksichtlich der Sinnhaltigkeit die Melodie im weitern und Melodie im engern Sinne unterscheiden. Die Melodie im weitern Sinne begreift alle Arten Verbindungen einzelner aufeinanderfolgender Töne in sich, denen nur im Allgemeinen irgend ein melodischer Sinn zukömmt, und wobei nicht alle 3 melodischen Principe vollkommen zusammenwirken, und die insbesondere gar nicht oder nicht strenge nach dem Principe des symmetrischen Zeitmaaßes abgefaßt sind. — Die Melodie im engern Sinne faßt alle jene Arten Verbindungen aufeinander folgender Töne in sich, denen ein bestimmter und präciser melodischer Sinn zukömmt, und wobei alle melodischen Principe vollkommen zusammen wirken, und die insbesondere strenge nach dem Principe des symmetrischen Zeitmaaßes abgefaßt sind.

131. Die Melodie im weitern Sinne bildet entweder bloße Harmonien oder Harmonienfolgen in melodischer Form (oder mit andern Worten melodische Ausbildungen bestimmter Harmonienfolgen) — oder Zusammenstellungen von rein melodischem Gehalte. — Die erstern, nämlich die melodischen Ausbildungen bestimmter Harmonien und Harmonienfolgen sind ferners entweder reine — wo nur die Concinenten der Harmonien — ohne Einmischung anderer Töne — in mannigfaltiger melodischer Unterordnung sich vorfinden; oder gemischte, wo nebst den Concinenten der Harmonien Vor- und Nachschläge oder andere durchgehende Töne zur melodischen Auszierung eingemischt sind.

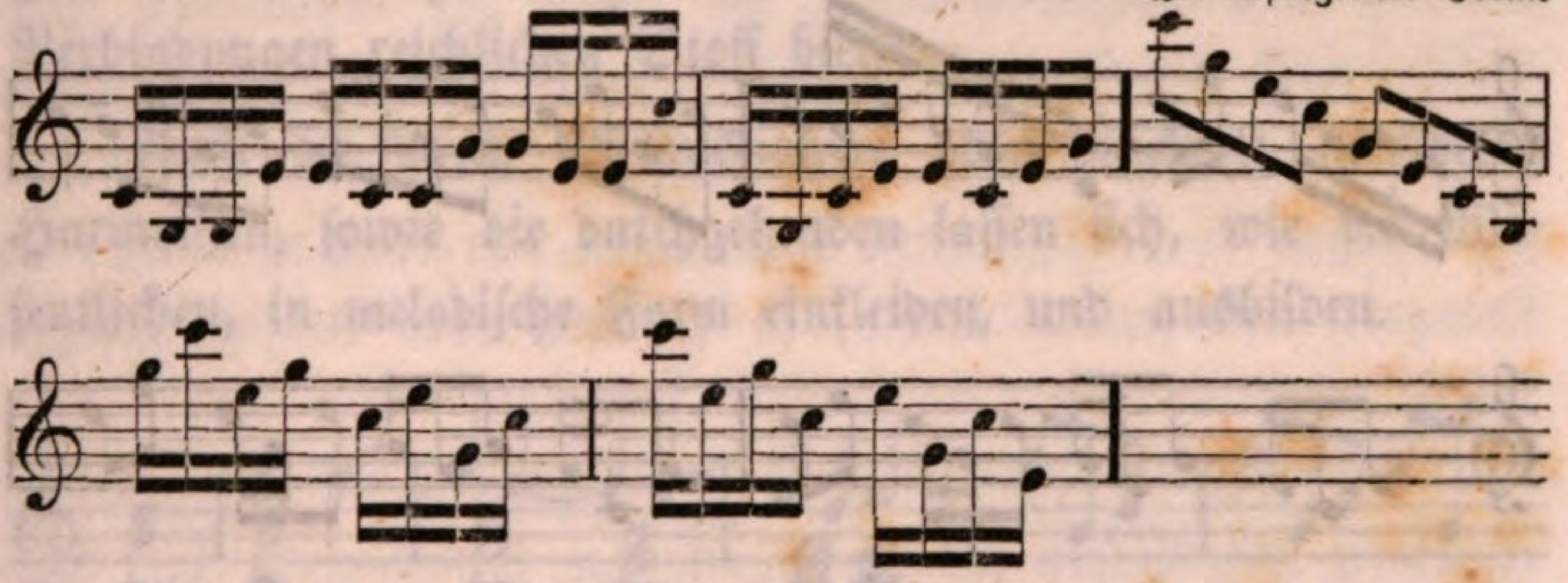
Melodische Ausbildungen einer Harmonie.

a) Reine.

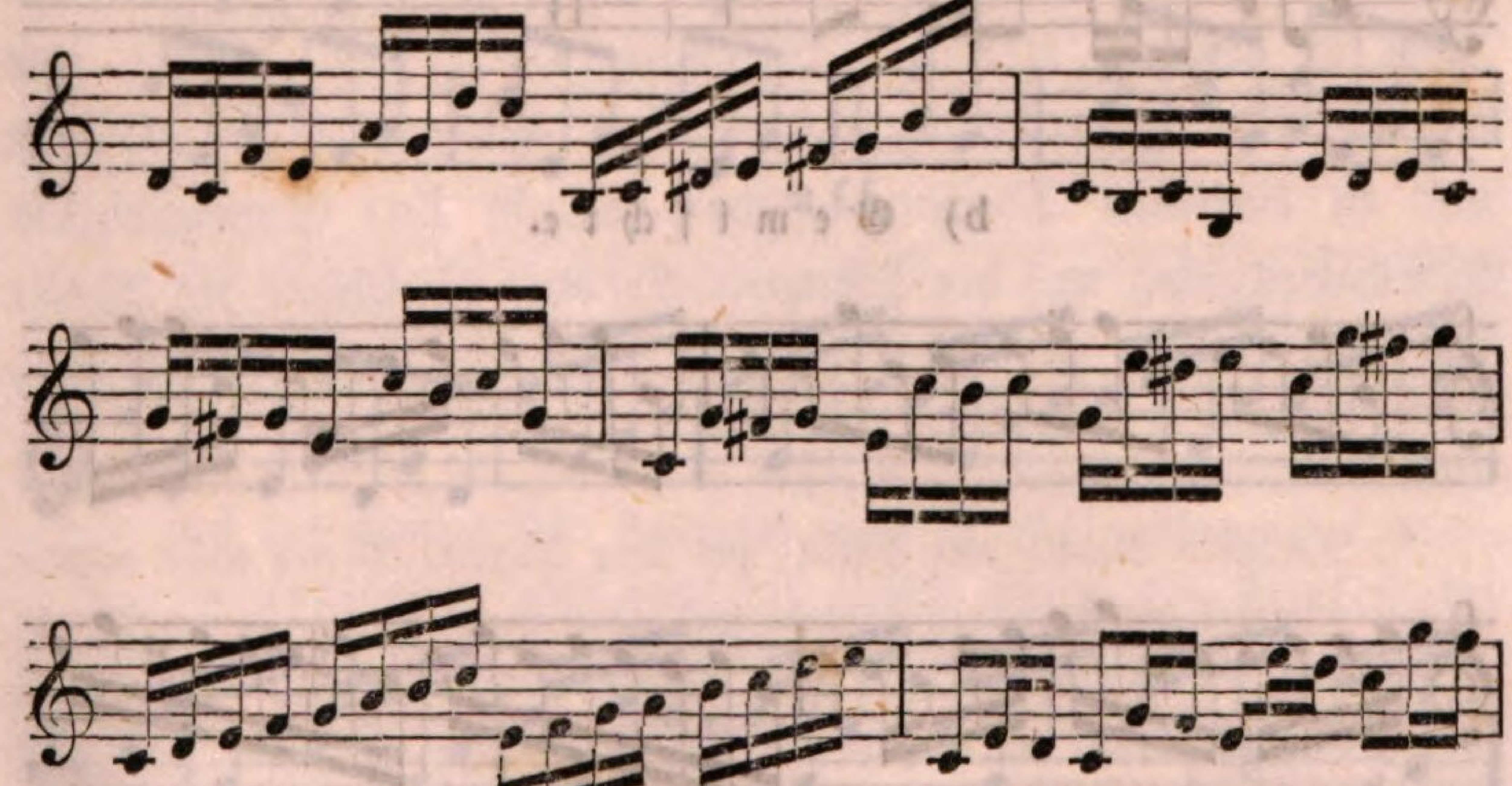
In aufsteigender Form.

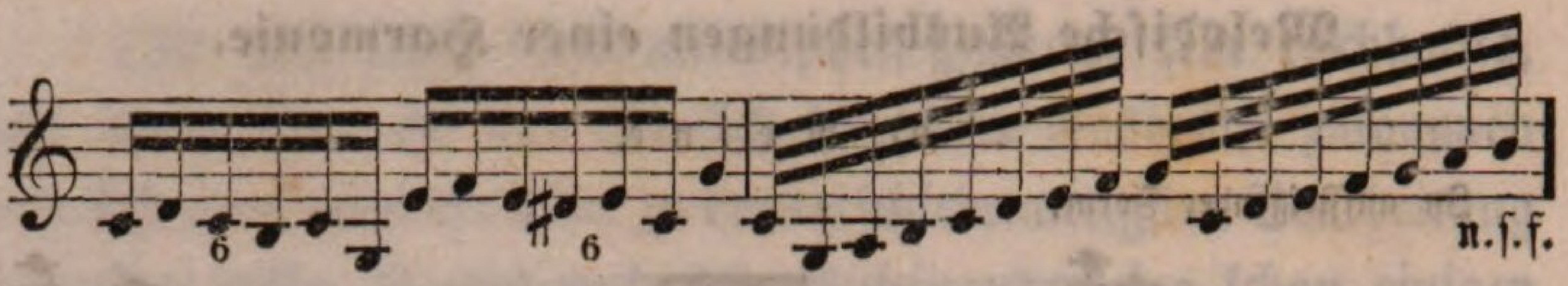


In absteigender Form.



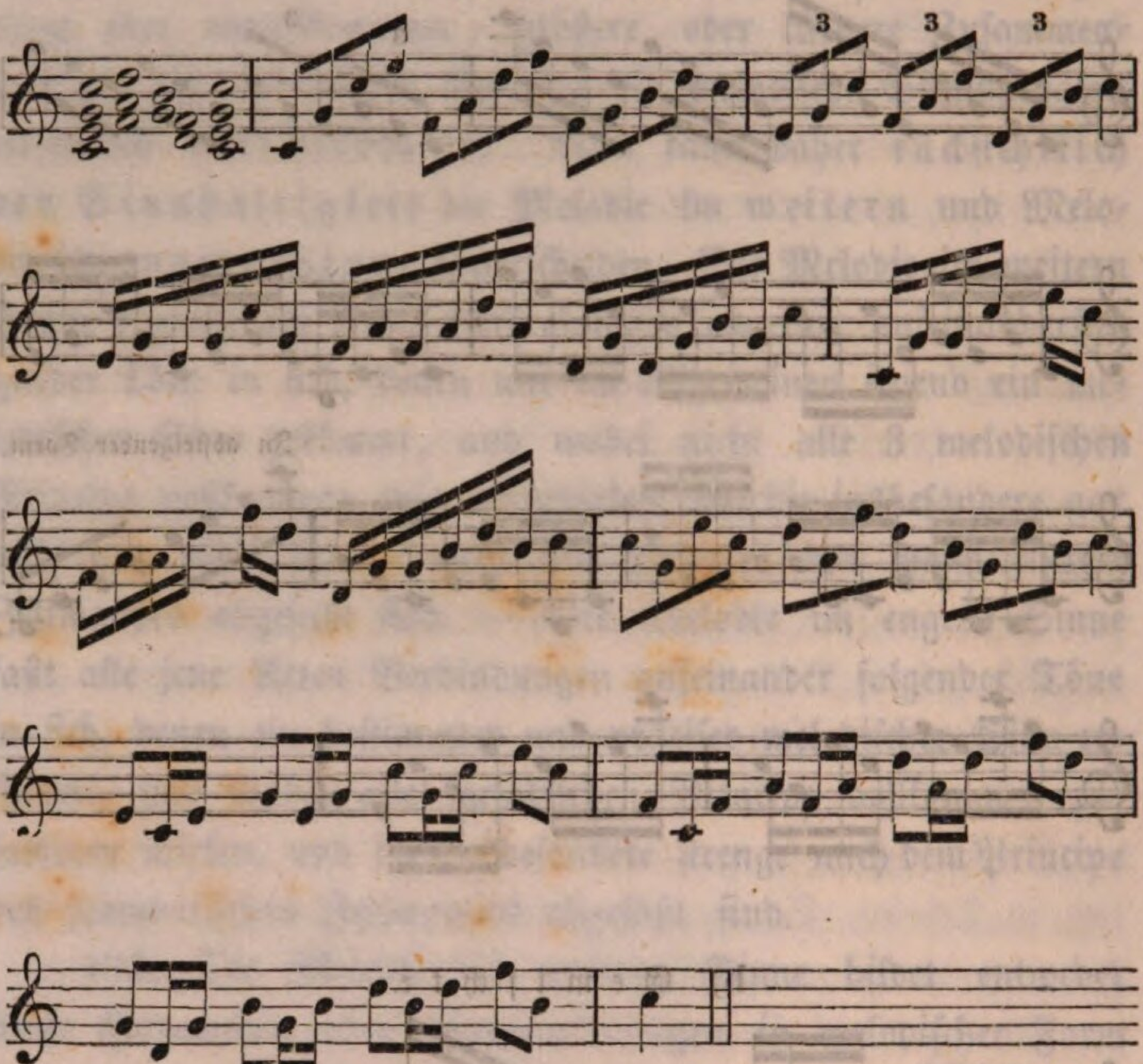
b) Gemischte.



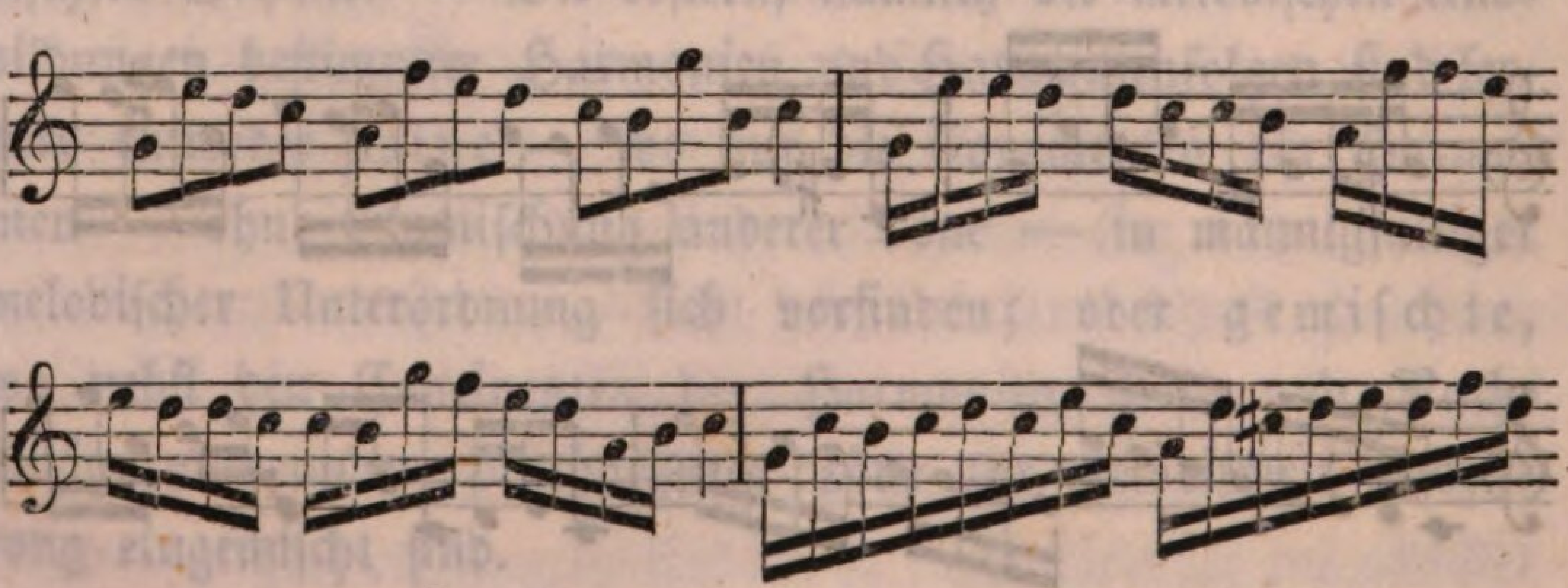


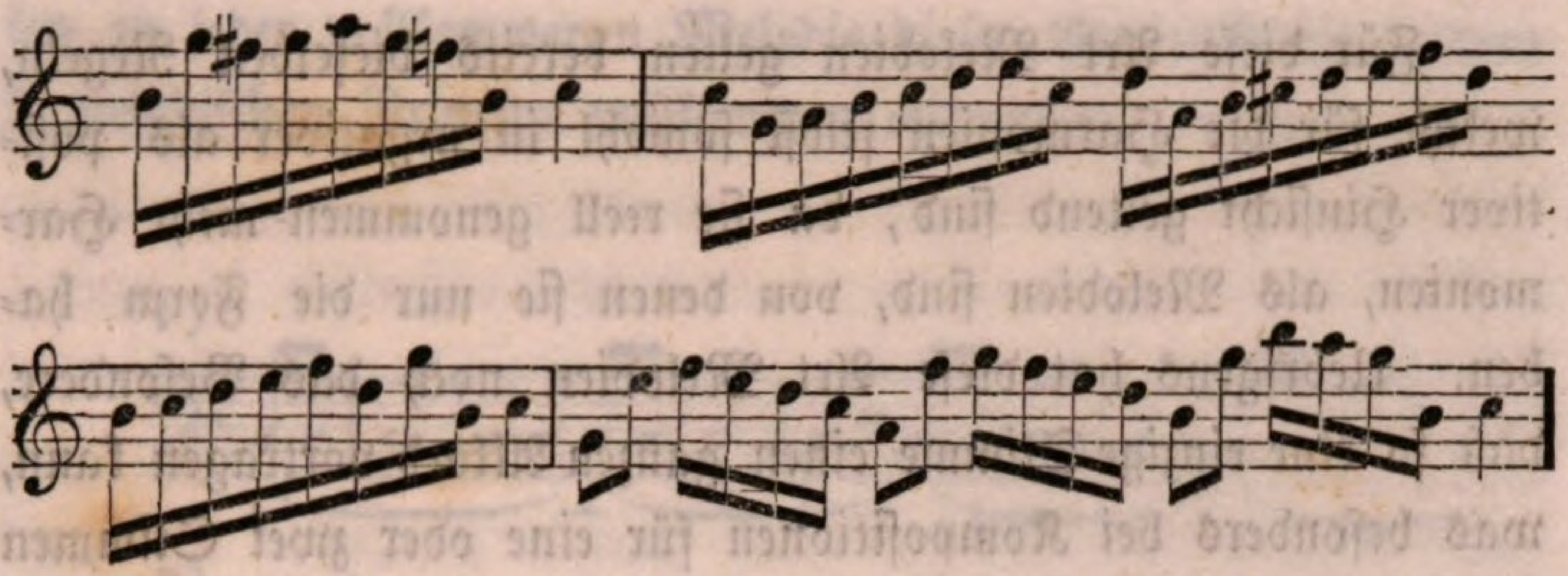
Melodische Ausbildungen einer Harmonienfolge.

a) Reine.



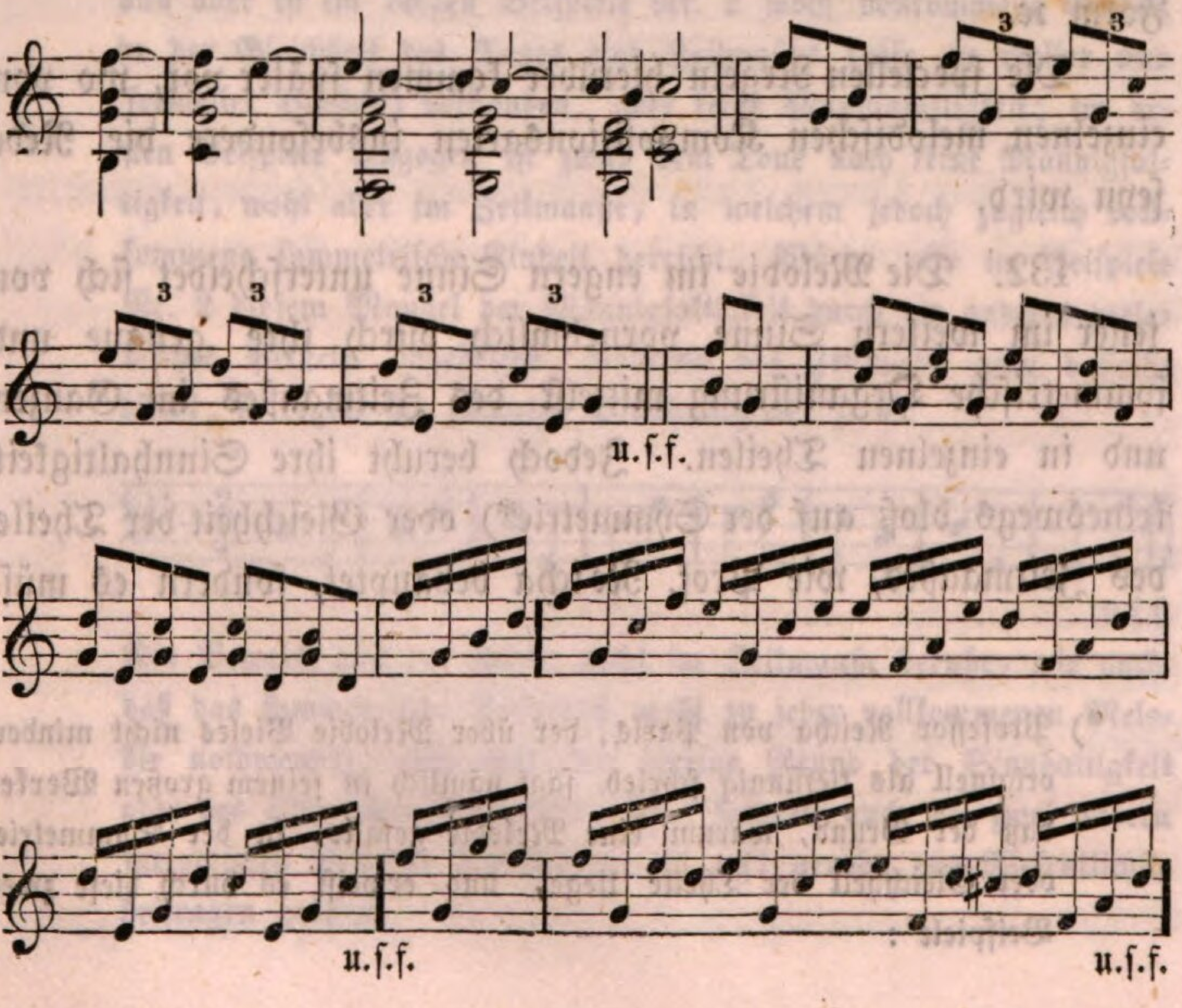
b) Gemischte.





So kann eine und dieselbe Harmonie oder Harmonienfolge beinahe unzählige Male in verschiedener melodischen Form ausgebildet werden, da alle möglichen Unterordnungen der Consonanten, die Verschiedenheit des Zeitmaaßes, sowohl in Täkten als in den einzelnen Noten und Pausen, und endlich die Einmischung von mannigfaltigen Vor- und Nachschlägen und durchgehenden Noten zu ebenso vielen als verschiedenen melodischen Verbindungen reichlichen Stoff bieten.

Auch die durch Vorausnahme oder Rückhalt gebildeten Harmonien, sowie die durchgehenden lassen sich, wie die Wesentlichen, in melodische Form einkleiden, und ausbilden.



Für diese Art Melodien gelten bereits dieselben Regeln, welche für die Harmonien selbst sowohl in negativer als positiver Hinsicht geltend sind, da sie reell genommen mehr Harmonien, als Melodien sind, von denen sie nur die Form haben. Uebrigens hat diese Art Melodien noch das Besondere, daß so eine einzige Stimme einen ganzen Akkord vortragen kann, was besonders bei Kompositionen für eine oder zwei Stimmen von großem praktischen Nutzen ist.

Die zweite Gattung der Melodie im weitern Sinne, begreift alle Combinationen von rein melodischem Gehalte in sich, denen einige Sinnhaltigkeit zukömmt, die aber durch kein abgerundetes symmetrisches Zeitmaaß organisirt sind. Diese sind entweder ganz frei abgefaßt, und ihre Sinnhaltigkeit beruht theils in der Natur der Töne (wie z. B. bei den meisten Arten des einstimmigen Chorals, wo weder ein bestimmtes Zeitmaaß, noch ein Fortschreitungsnumerus sich vorfindet) theils zugleich in einer gewissen numerösen Mischung der Töne; oder sie bestehen in verschiedenen Gattungen von Nachahmungen im strengern und freiern Style, in gerader oder entgegengesetzter Form ꝛc.

Die speciellen Regeln hierüber kommen später vor, wo von einzelnen melodischen Kompositionsarten insbesondere die Rede seyn wird.

132. Die Melodie im engern Sinne unterscheidet sich von jener im weitern Sinne vornehmlich durch ihre genaue und symmetrische Organisirung mittelst des Zeitmaaßes im Ganzen und in einzelnen Theilen. Jedoch beruht ihre Sinnhaltigkeit keineswegs bloß auf der Symmetrie*) oder Gleichheit der Theile des Zeitmaaßes, wie Prof. Reicha behauptet, sondern es müs-

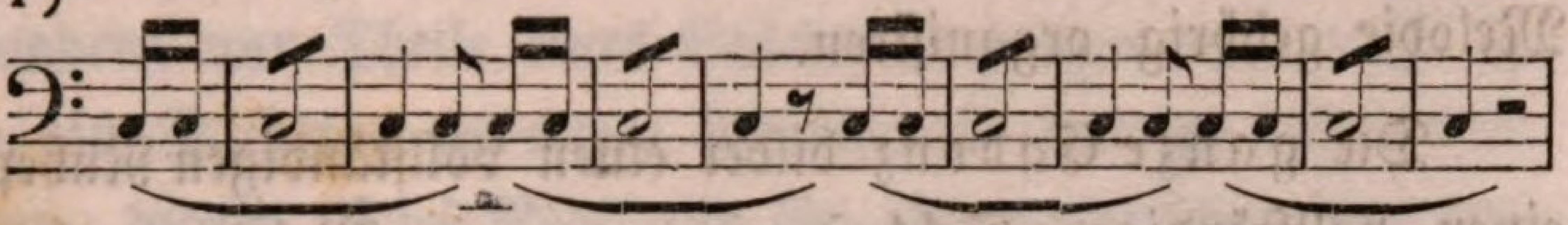
---

*) Professor Reicha von Paris, der über Melodie Vieles nicht minder originell als tiefsinnig schrieb, sagt nämlich in seinem großen Werke, daß der Grund, warum eine Melodie gefalle, in der Symmetrie oder Gleichheit der Theile liege, und erweist es durch diese zwei Beispiele :

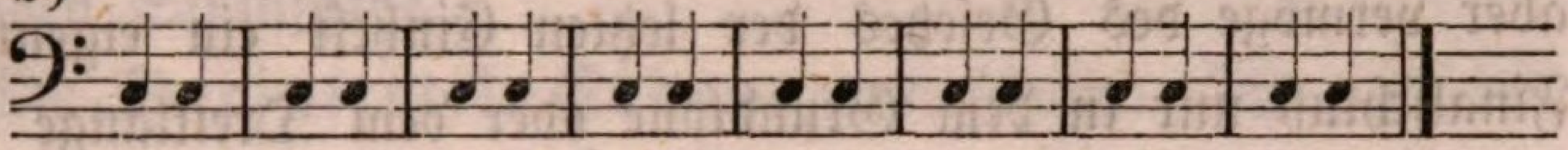
sen zu jeder vollkommenen Melodie dieser Art auch die andern 2 melodischen Principe vollkommen mitwirken.

---

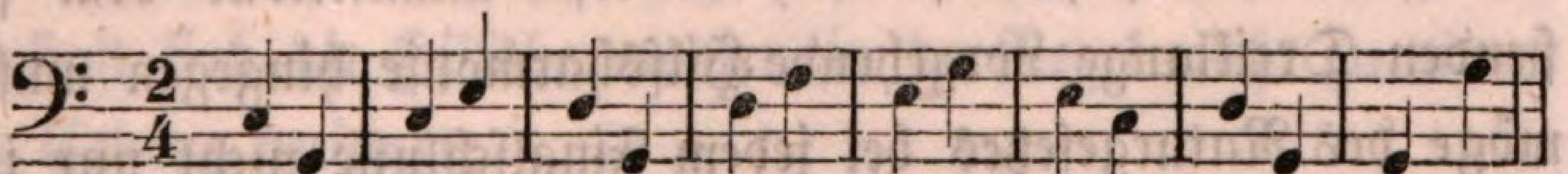
1)



2)



wovon das erstere anspricht, weil darin ein regelmäßiger Plan befolgt ist (indem sich **a.** vier gleiche Abtheilungen von zwei Takten, **b.** nach jeder ein Ruhepunkt, **c.** diese in gleicher Entfernung, **d.** der erste und dritte schwach, der zweite und vierte stark — sich vorfindet); das zweite hingegen nicht. Allein der Grund, warum Nr. 2 nicht anspricht, kann aber doch der Abgang der Gleichheit der Theile nicht seyn, da sich die vollkommenste Gleichheit und Einheit einfindet, sondern das Mangelhafte liegt anders wo; es muß nämlich vermöge des obersten Principes der Tonkunst in jedem Musikstücke, also auch in jeder melodischen Tonverbindung Mannigfaltigkeit und Einheit vorhanden seyn, um einen musikalischen Gehalt zu haben; nun aber ist im obigen Beispiele Nr. 2 wohl vollkommene Einheit in der Gleichheit des Tones und Zeitmaßes (also in reeller und formeller Hinsicht) vorhanden, aber keine Mannigfaltigkeit; im ersten Beispiele hingegen ist zwar dem Tone nach keine Mannigfaltigkeit, wohl aber im Zeitmaaße, in welchem jedoch zugleich vollkommene symmetrische Einheit herrscht. Würde also im Beispiele Nr. 2 diesem Mangel der Mannigfaltigkeit durch ein anderes melodisches Princip abgeholfen, während das Zeitmaaß ganz dasselbe bleibt, so ergibt sich gehörige Sinnhaltigkeit, z. B.

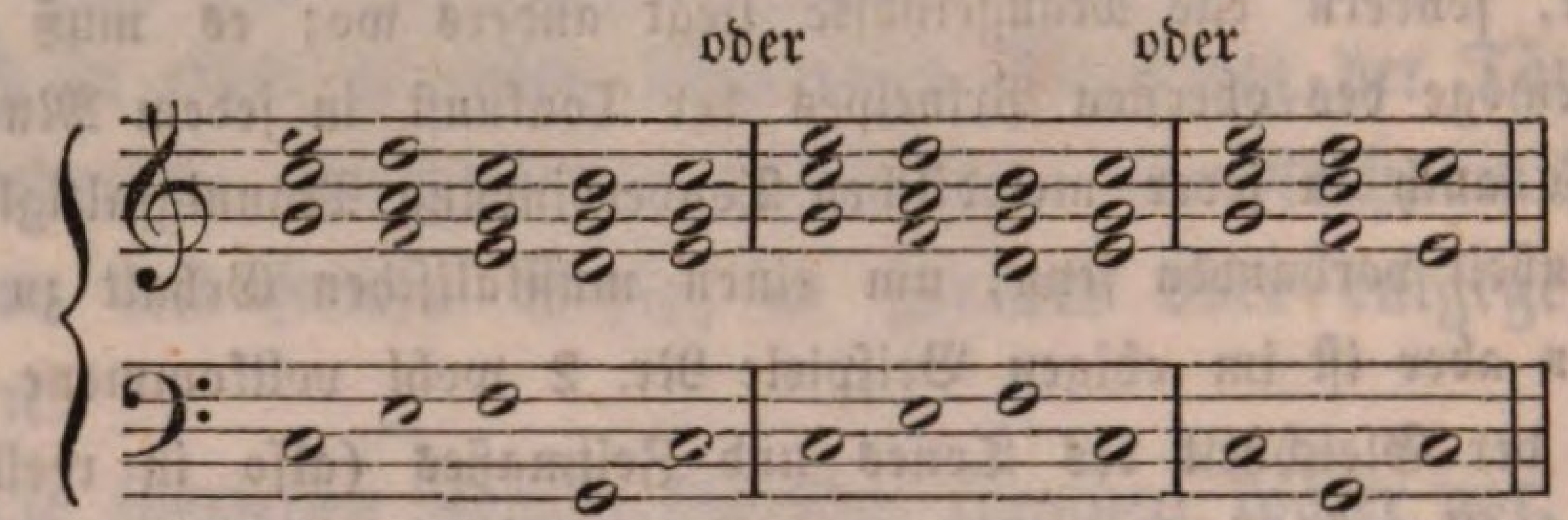


u.s.f.

Ein Beweis, daß der Fehler nicht im Zeitmaaße beruhe, wie auch, daß das symmetrische Zeitmaaß wohl zu jeder vollkommenen Melodie nothwendig, aber nicht der einzige Grund der Sinnhaltigkeit oder des ästhetischen Ausdruckes sei, sondern auch die zwei andern melodischen Principe das Ihrige, ja **oft** gerade das Wesentlichste beitragen müssen.

133. Die einzelnen eine Melodie im engern Sinne konstituirenden Theile werden durch gewisse symmetrisch vertheilte Ruhepunkte determinirt, die man in ganze und halbe, ¾ u. ¼ Cadenzen zu theilen pflegt, und welche eigentlich die ganze Melodie gehörig organisiren.

Die ganze Cadenz bildet einen vollständigen Ruhepunct, einen vollständigen Schluß einer ganzen Melodie. Da sich aber vermöge des Gesetzes der letzten Einheit ein eigentlicher Finalschluß nur in dem Grundtone oder dem Dreiklange jenes Tonreiches, von dem die Melodie ausgegangen ist und das als Zwecktonreich aufgestellt wurde, sich denken läßt, so muß die ganze Cadenz allzeit in der Tonik d. h. auf dem Grundtone oder dem Dreiklange des herrschenden Zwecktonreiches vor sich gehen. Ihre wesentliche und gewöhnliche Form beruht auf folgenden Grundharmonien



Indessen können diese Grundformen verschieden erweitert seyn, durch Einmischung anderer verwandter Harmonien, oder Ligaturen, oder durch Einschaltung durchgehender Harmonien; auch kann die zweite Hilfsharmonie in verschiedenen Modifikationen sich einfinden; die erste unmittelbar dem schließenden Dreiklange vorgehende Hilfsharmonie hingegen muß vermöge des Naturgesetzes bei jedem Finalschlusse nicht nur in ihrer natürlichen — nicht modificirten Gestalt, sondern auch in ihrer Grundlage auftreten: es soll nämlich der Grundton der letzten Hilfs-Harmonie durch sein Herbeieilen zum Grundtone der letzten Zweckharmonie diesen noch mehr und mit seinem ganzen Nachdrucke als Zweck charakterisiren. Es können also alle übrigen Harmonienfolgen, wo entweder die letzte erste Hilfs-

harmonie in modificirter Gestalt, oder in einer Umwendung dem schließenden Dreiklange vorgeht, oder der Dreiklang selbst umgewendet oder von einer andern — obgleich verwandten Tonart ist, nie Finalschlüsse werden oder ganze Cadenzen bilden, sondern nur Theile eines Stückes begränzen oder auch zuweilen als Nachtrag zu einem Finalschluß oder zu dessen Verlängerung dienen. Diese Regel gilt für alle melodischen und harmonischen Schlußsätze.

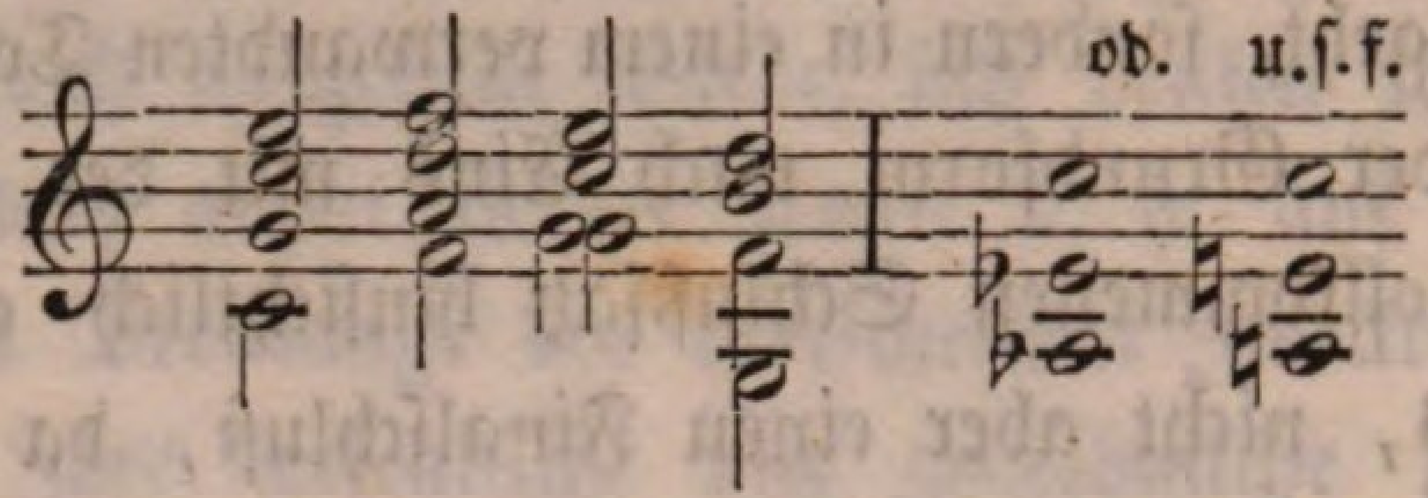
Die Dreiviertel-Cadenz unterscheidet sich von der Ganzen nur dadurch, daß sie nicht in der Haupt- oder Zwecktonik vor sich geht, sondern in einem verwandten Tonreiche. Sie ist demnach der Grundform nach Eins mit der ganzen, und bildet einen vollkommenen Schlußsatz hinsichtlich eines Theiles des Tonstückes, nicht aber einen Finalschluß, da sie nicht im Zwecktonreiche endet.

Die halbe Cadenz ist ein kleinerer, jedoch wahrer und meistens sichtbar durch eine Pause oder längere Note, öfters auch durch die letzte Harmonie in der Grundlage oder bei der ersten Hilfsharmonie durch Auslassung der Septime, bei der zweiten durch Auslassung der Sext ꝛc. ausgedrückter Ruhepunkt, die gleichsam nur einen halben Satz begränzt, und nicht nur auf dem Zweckdreiklange, sondern auch auf jeder Harmonie der naheverwandten Tonreiche beruhen kann; jedoch erscheint diese halbe Cadenz im letztern Falle vollkommener, wenn bei der ersten Hilfsharmonie die Septime, und bei der zweiten die Sext weggelassen ist, da sie so — einen Dreiklang darstellend — einen entschiedenern Ruhepunkt gewähren. In einer modificirten Gestalt sind die Hilfsharmonien in der Regel nicht zu einer halben Cadenz geeignet.

Die Viertelcadenz besteht in einem sehr schwachen, oft kaum merklichen Ruhepunkt, und charakterisirt sich entweder durch eine etwas längere Note, oder durch eine kleine Pause, oder auch durch Begränzung oder Absonderung einer kurzen melodischen Idee. Diese Cadenz kann auf allen Harmonien, die regelmäßig folgen dürfen, angebracht werden.

Die zwischen diesen beiden Ruhepunkten liegenden und die Melodie begründenden Harmonieen können verschiedene, und die verschiedenen verschieden gemischt seyn, jedoch müssen alle durch die Gesetze der nahen und entfernten Verwandtschaft verbunden werden, und dürfen die letzte Einheit des Ganzen nie stören.

Außer den angeführten Cadenzen findet man bei Melodien auch noch die unterbrochene oder verlängerte Cadenz, wo man statt oder nach dem letzten Tone oder Schlußharmonie noch einige andere eintreten läßt (man heißt solche unerwartete Abweichungen auch Trugschlüsse), z. B.



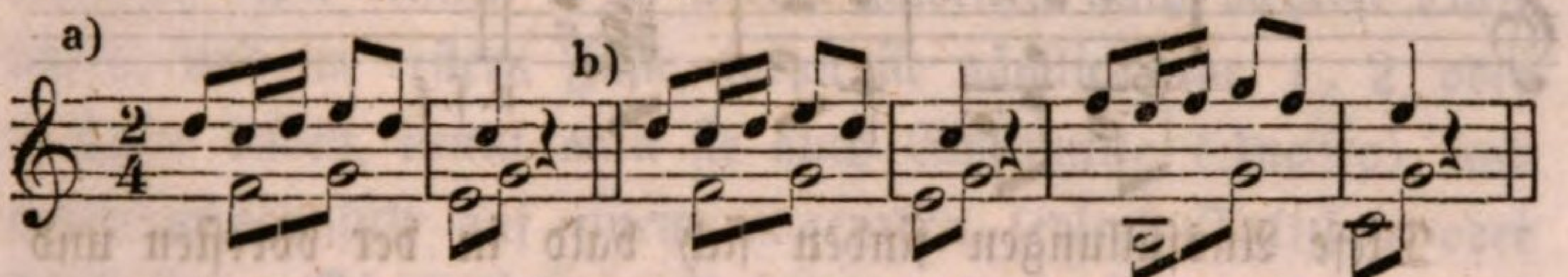
Die Verzögerung einer Cadenz besteht in einer Haltung auf der vorletzten, oder vorvorletzten Note der Harmonie.

Endlich ist auch noch der Unterschiebung zu erwähnen, wo ein Takt für zwei gilt, nämlich als Schluß des ersten oder vorhergehenden, und als Anfang des zweiten oder nachfolgenden Satzes, was besonders bei größern Stücken sehr häufig der Fall ist, um den Zusammenhang der Sätze noch inniger zu machen.

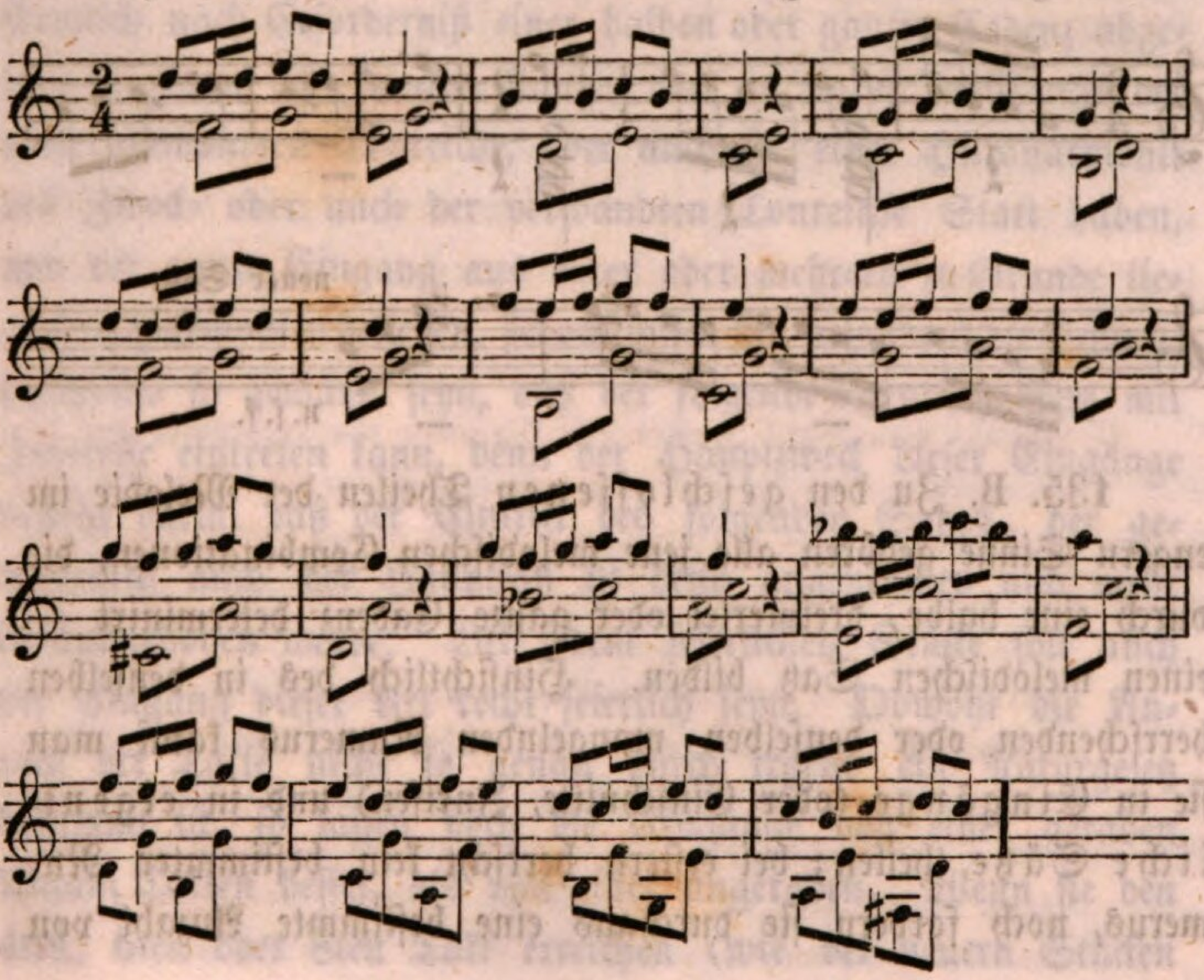
134. Was die eine Melodie im engen Sinne konstituirenden Theile selbst betrifft, so können sie füglich in verbindende und in geschlossene eingetheilt werden.

A. Die erstern dienen entweder zur Verbindung einzelner für sich bestehender oder geschlossener melodischer Sätze von demselben oder von verschiedenen verwandten Tonreichen (und heißen im letztern Falle auch Führungen und wenn mehrere Führungen unmittelbar an einander gereiht sind und in numeröser Fortschreitung durch mehrere Tonreiche führen, Gänge) — oder zur blossen Ausfüllung der Lücken zwischen einer und der andern geschlossenen Melodie. Als Führungen gilt von diesen verbindenden melodischen Theilen dasselbe in melodischer Hinsicht, was oben §. 90 bis §. 100 von der mittelbaren Ver-

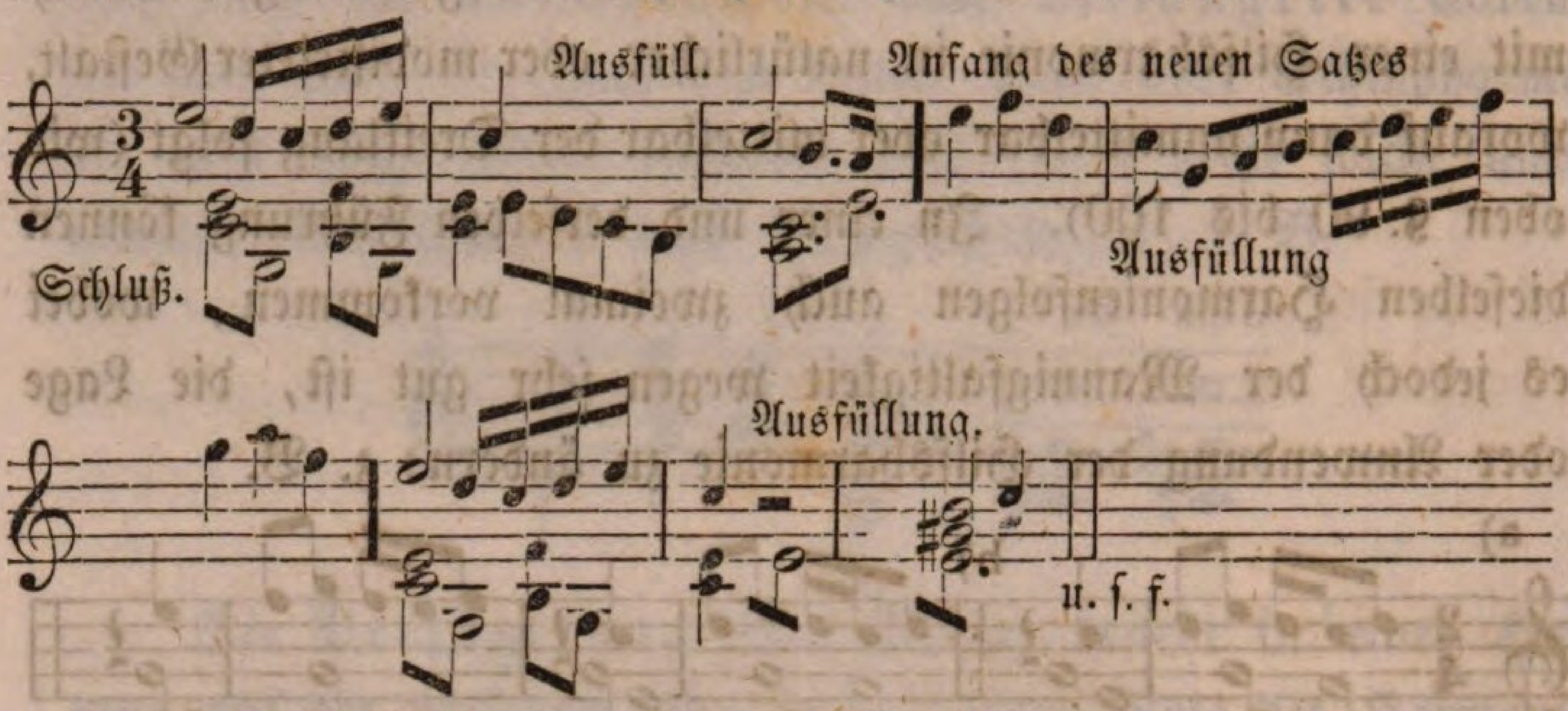
bindung der verwandten Dreiklänge mittelst ihrer Hilfsharmonien in natürlichen oder modifizirten Gestalten und Umwendungen — in harmonischer Hinsicht gesagt wurde, indem diese Arten Melodien nur melodische Ausbildungen oder Verzierungen jener Harmonien sind, welche denselben auch allzeit offenbar oder versteckt zu Grunde liegen. Sie können aus 2 bis 4 Takten (selten aus mehrern) bestehen, und beginnen gewöhnlich mit einer Hilfsharmonie in natürlicher oder modificirter Gestalt, worauf dann unmittelbar oder mittelbar der Dreiklang folgt (wie oben §. 90 bis 100). In einer und derselben Führung können dieselben Harmonienfolgen auch zweimal vorkommen, wobei es jedoch der Mannigfaltigkeit wegen sehr gut ist, die Lage oder Anwendung der Hilfsharmonie zu ändern: z. B.



Wenn dieselbe Führung öfters unmittelbar auf einander folgt, und in numeröser Fortschreitung durch mehrere verwandte Tonreiche führt, so bildet sie einen Gang.

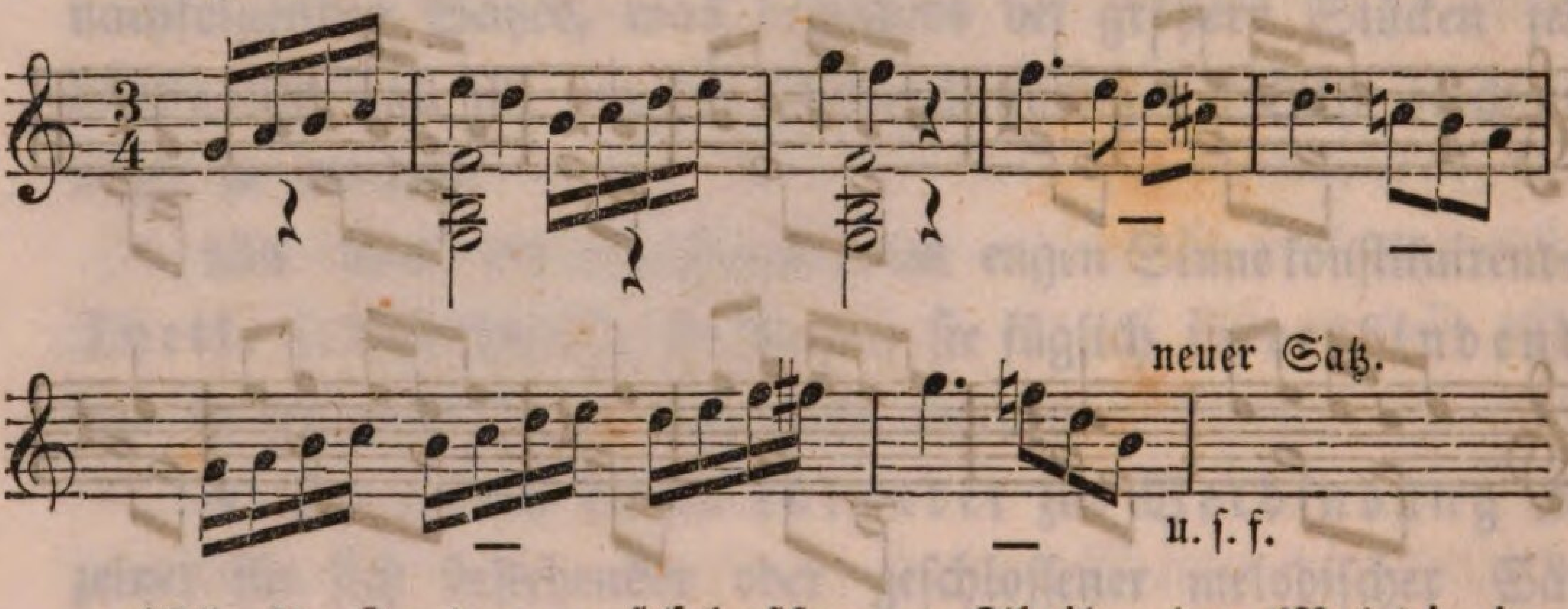


Als Ausfüllungen sind diese verbindenden melodischen Theile kurze Ausbildungen einer oder mehrerer Harmonien, oft auch nur eines einzigen Tones der nächstfolgenden Harmonie, oder eine Reihe durchgehender Töne, welche vornehmlich nur die Bestimmung haben, die vom Ende des vorhergehenden Satzes bis zum Anfange des folgenden tonleeren Lücken auszufüllen, und den Zusammenhang inniger und flüssiger zu machen.



Diese Ausfüllungen finden sich bald in der obersten und Hauptmelodie, bald in der Mittel-, bald in der Grundmelodie.

Es gibt auch Ausfüllnngen von mehrern Takten, besonders in größern Stücken.



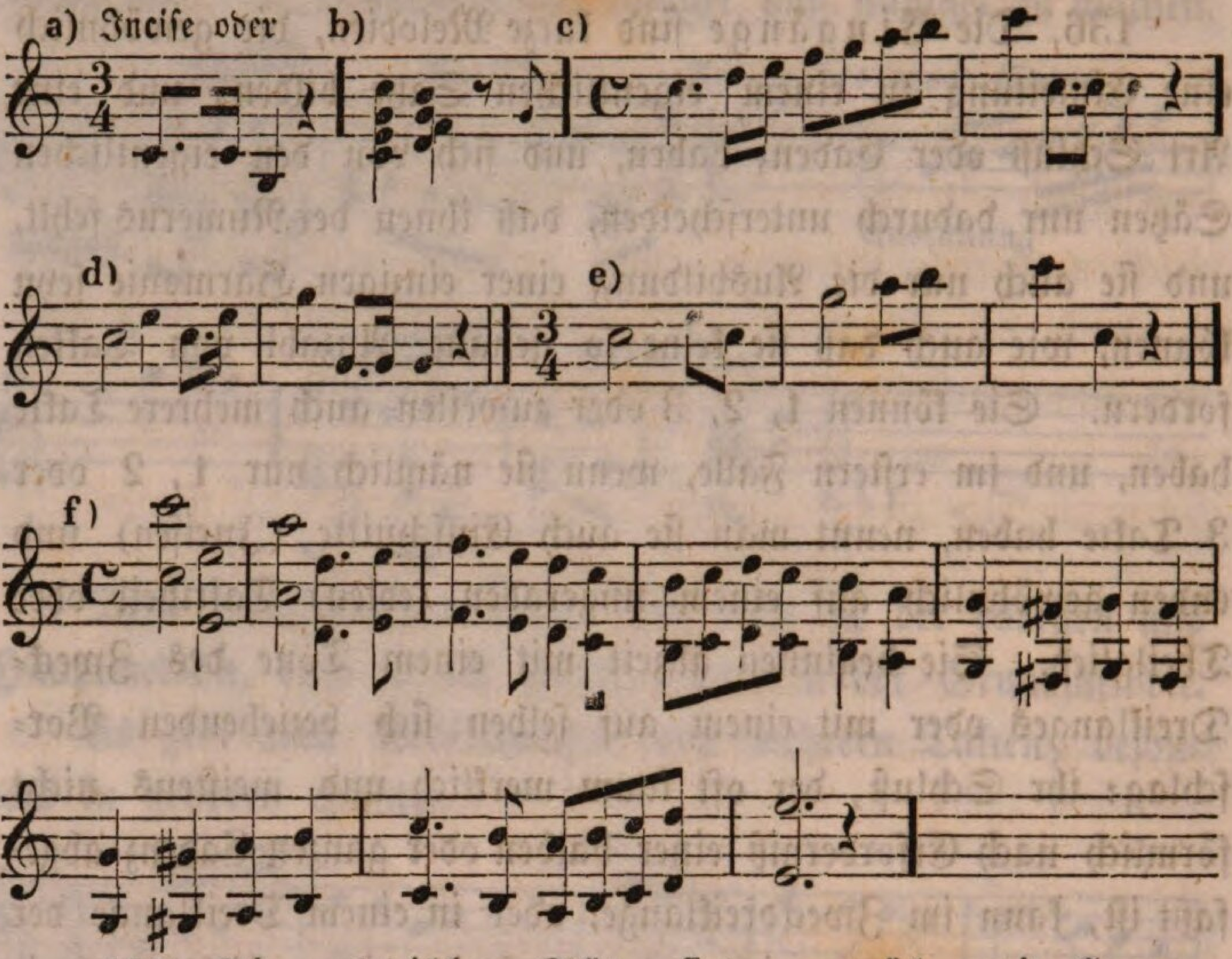
135. B. Zu den geschlossenen Theilen der Melodie im engern Sinne gehören alle jene melodischen Combinationen, die durch eine halbe, dreiviertel oder ganze Cadenz determinirt — einen melodischen Satz bilden. Hinsichtlich des in denselben herrschenden oder denselben mangelnden Numerus kann man sie in Eingänge (oder Einschnitte, Incisen) und in eigentliche Sätze theilen; bei erstern herrscht kein bestimmter Numerus, noch fordern sie durchaus eine bestimmte Anzahl von

Takten oder einen Harmonienwechsel; in den letztern aber darf weder der Numerus, noch die Verschiedenheit der Harmonien, noch die zureichende Anzahl von Takten fehlen: denn ohne diese Erforderniſſe ſcheint keine Melodie ſoviel Sinn und Gehalt zu haben, daß ſie der Benennung eines eigentlichen Satzes würdig wäre.

136. Die Eingänge ſind kurze Melodien, die gewöhnlich eine Einleitung zu einem eigentlichen Satze bilden, und eine Art Schluß oder Cadenz haben, und ſich von den eigentlichen Sätzen nur dadurch unterſcheiden, daß ihnen der Numerus fehlt, und ſie auch nur die Ausbildung einer einzigen Harmonie ſeyn können, wie auch daß ſie keine ſo genaue Anzahl von Takten fordern. Sie können 1, 2, 3 oder zuweilen auch mehrere Takte haben, und im erſtern Falle, wenn ſie nämlich nur 1, 2 oder 3 Takte haben, nennt man ſie auch Einſchnitte (Inciſen) und enden gewöhnlich auf einem ungeraden (edlen) Takttheil oder Theilglied. Sie beginnen allzeit mit einem Tone des Zweck-Dreiklanges oder mit einem auf ſelben ſich beziehenden Vorſchlag: ihr Schluß, der oft kaum merklich und meiſtens nicht förmlich nach Erforderniß einer halben oder ganzen Cadenz abgefaßt iſt, kann im Zweckdreiklange, oder in einem Dreiklange der nahe verwandten Tonreiche, oder auch in einer Hilfsharmonie des Zweck- oder auch der verwandten Tonreiche Statt haben, und der ganze Eingang aus einer oder mehrern zu Grunde liegenden Harmonien beſtehen, jedoch ſollen ſie, beſonders die Schlußharmonie ſo gewählt ſeyn, daß der folgende eigentliche Satz mit Intereſſe eintreten kann, denn der Hauptzweck dieſer Eingänge beſteht darin, daß der Eintritt des folgenden Satzes, der gewöhnlich auch der Hauptſatz iſt deſto angenehmer und mehr herausgehoben werde. Bei jedem feierlichen Stücke ſoll auch der Eingang dieſer Art recht feierlich ſeyn. Obwohl die Anzahl der Takte nicht ſo genau durch irgend ein Naturgeſetz beſtimmt iſt, ſo laſſen doch die Eingänge von einer geraden Anzahl Takten beſſer, als von einer ungeraden. Wenn ſie den 4ten, 6ten oder 8ten Takt erreichen (wie bei neuern Stücken

öfters der Fall ist, so unterscheiden sie sich wenig von den eigentlichen Sätzen, und sie werden nur dadurch kenntlich, daß sie durch keinen so genauen Numerus und keine symmetrisch vertheilten viertel und halbe Cadenzen organisirt sind.

Beispiele einiger Eingänge.



137. Die melodischen Sätze sind numeröse, mit Harmoniewechsel versehene, aus einer bestimmten Anzahl von Takten bestehende und durch eine halbe, dreyviertel oder ganze Cadenz

---

*) Obwohl man solche Incisen oder Eingänge von ungeradem und ungeregelten Taktmaaße in vielen besonders ältern Kompositionen häufig findet, so zeigt sich doch in denselben allzeit etwas Mangelhaftes, ohne daß man bei oberflächlicher Untersuchung wahrnimmt, worin der Grund des Mangelhaften liege (wie z. B. bei a. b. c.), während man bei tieferm Nachforschen gewöhnlich diesen Grund im umgekehrten Zeitmaaße findet; ich glaube daher, daß alle Eingänge bei jeder Melodie im engern Sinne geradezu an ein gerades Taktmaaß gehalten seien, und daß sie widrigenfalls gar nicht in die Categorie der Melodie im engern Sinne gehören, die nichts enthält, was nicht durch das Zeitmaaß regulirt und organisirt ist.

abgeschlossene Melodien. Nach Verschiedenheit ihrer Sinnhältigkeit oder Natur — und besonders ihres Schlusses theilt man sie in Eingangssätze, Vordersätze und Nachsätze, Schlußsätze und Anhangssätze.

Die Eingangssätze, die oft zugleich die Hauptsätze sind, beginnen in der Regel mit dem Dreiklange des Zwecktonreiches, bestehen aus einer bestimmten symmetrischen Anzahl von Takten, erfordern allzeit den Wechsel wenigstens zweier wesentlichen Harmonien, können aber deren viel mehrere haben, und sind durch einen förmlichen Schluß einer halben, dreiviertel oder ganzen Cadenz determinirt.

Die Eingangssätze unterscheiden sich von den früher erwähnten einfachen Eingängen dadurch, daß sie eine durch die Symmetrie des Hauptsatzes bestimmte Anzahl von Takten, einen bemessenen Harmonienwechsel, und einen förmlichen Schluß von einer halben, dreiviertel oder ganzen Cadenz haben, und wenigstens auch durch viertel Cadenzen in symmetrischer Vertheilung organisirt sind, während bei einfachen Gängen und Incisen keine genau bestimmte Anzahl von Takten, kein nothwendiger Harmonienwechsel, und kein förmlicher Schluß einer halben, dreiviertel oder ganzen Cadenz (die bei einer einzigen Harmonie — deren Ausbildung solche Eingänge oft sind, gar nicht möglich ist) erforderlich ist, und sie selten durch symmetrisch vertheilte viertel Cadenzen organisirt sind.

Die Vordersätze sind solche Sätze, die zwar einen logisch ganzen Sinn, aber wegen ihrer Schlußart nie Schlußsätze einer ganzen Melodie werden können, und zugleich einen Ausdruck in sich schliessen, wegen welchem noch andere Sätze auf sie folgen müssen, die dann Nachsätze heißen, und die dann ebenfalls entweder noch andere Sätze fordern, und rücksichtlich dieser wieder Vorsätze sind, oder wegen ihrer ganzen Cadenz zugleich Schlußsätze sind. Die Vorder- und Nachsätze können mit dem Dreiklange oder mit einer Hilfsharmonie beginnen; im ersten Falle sind sie von den Eingangssätzen wenig verschieden; im zweiten Falle sind sie eigent-

liche Mittelsätze, (außer es wären die Nachsätze zugleich Schlußsätze), und selbst die Vordersätze, die so mit einer Hilfsharmonie beginnen, können in der Regel nie ein Stück anfangen, sondern müssen wenigstens einen einfachen Eingang voraushaben. Alle diese Sätze können durch eine halbe, oder dreiviertel Cadenz determinirt seyn; wie sie aber durch eine ganze Cadenz geschlossen werden, so sind sie Schlußsätze. Anhangssätze sind nur ein Nachtrag zu Schlußsätzen.

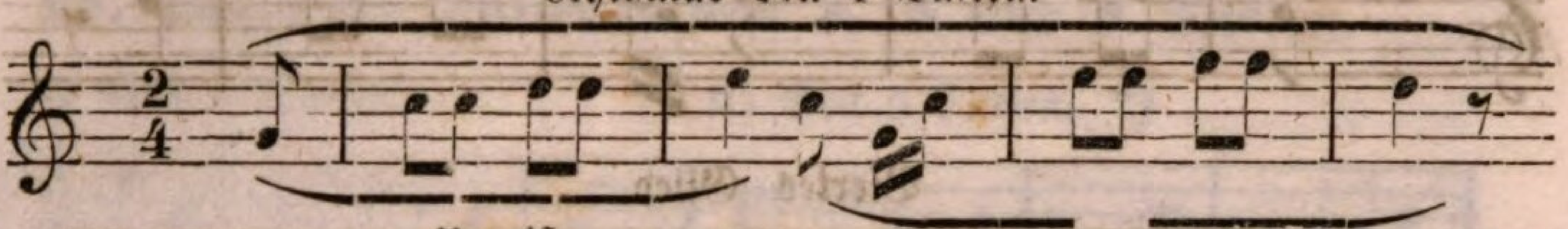
138. Eine aus zwei oder mehreren von einander abhangenden Sätzen zusammengefügte und vollkommen geschlossene Melodie heißt ein Period. Jeder Satz eines Perioden heißt dessen Glied; und jenachdem er zwei, drei, vier Sätze hat, nennt man ihn zwei, drei, vier ꝛc. gliederig. Schon aus dem Begriffe eines Perioden geht hervor, daß die Sätze verschiedenartig seyn müssen — also weder alles Eingangs- noch Mittel- noch Schlußsätze seyn können, diese verschiedenartigen aber sowohl durch innern und natürlichen Zusammenhang, als auch durch symmetrische Anzahl von Takten organisirt ein vollkommenes Ganzes bilden müssen. Und obgleich die Sätze oder Glieder vermöge des Gesetzes der Einheit — in der Zahl der Takte oder Vertheilung der Ruhepunkte gleich seyn sollen, so fordert doch das Gesetz der Mannigfaltigkeit, daß die Harmonien sowohl, mit welchen die einzelnen Sätze schließen, als die Cadenzen selbst mannigfaltig seyn sollen. Deßhalb ist kein Period ganz vollkommen, wo z. B. die zwei oder drei ersten Sätze mit derselben Hilfsharmonie oder durch eine gleichartige halbe Cadenz schließen; wohl aber, wenn z. B. bei einem zweigliederigen die Schlußharmonie oder Cadenz des ersten und dritten, und des zweiten und vierten Satzes analog ist, weil hier zwischen einem und dem nächstfolgenden Gliede schon gehörige Mannigfaltigkeit sich vorfindet, und zugleich eine neue symmetrische Einheit oder Aehnlichkeit des ersten und dritten, zweiten und vierten Satzes erscheint (jedoch darf der zweite Satz in seinem Schlusse nicht vollkommen dem vierten, der Schlußsatz ist, gleich seyn, denn sonst hienge der dritte Satz nicht mehr vom zweiten ab, der schon ein Schlußsatz wäre.)

139. Die symmetrische Anzahl von Takten oder melodischen Umrissen*), die einen durch wenigst eine halbe Cadenz determinirten Satz bildet, heißt man Rythmus. Nach der geraden oder ungeraden Anzahl dieser Takte theilt sich auch der Rythmus in den geraden und ungeraden.

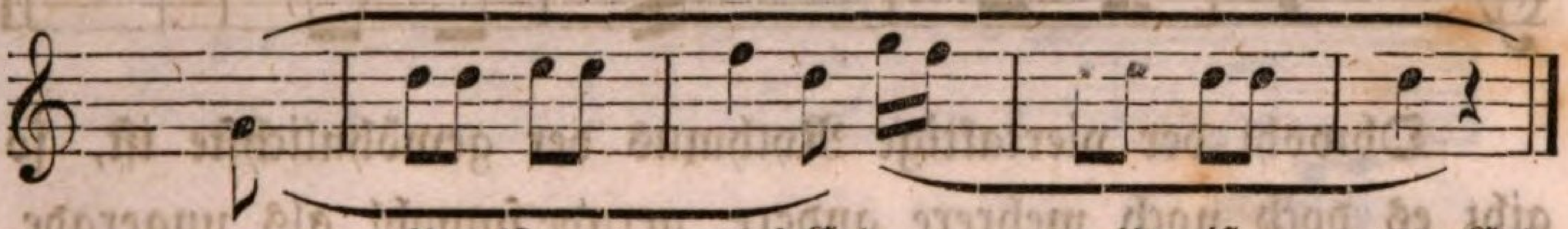
Der gewöhnlichste und gefälligste Rythmus, in dem die meisten Perioden und Melodien im engern Sinne überhaupt abgefaßt sind, ist jener von vier Takten. z. B.

Period von 2 Gliedern.

Rythmus von 4 Takten.

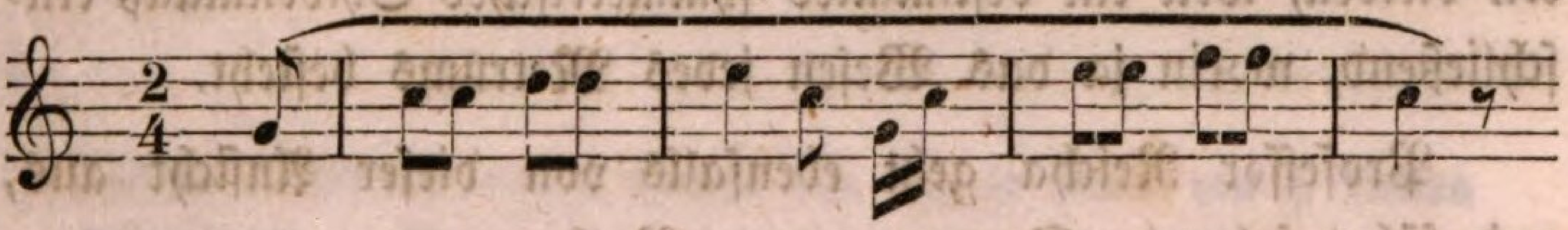


Rythmus von 4 Takten.

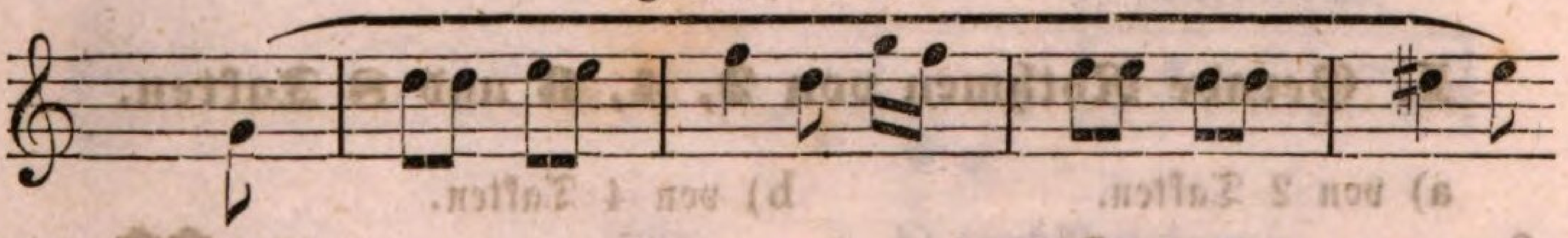


Derselbe dreigliederig.

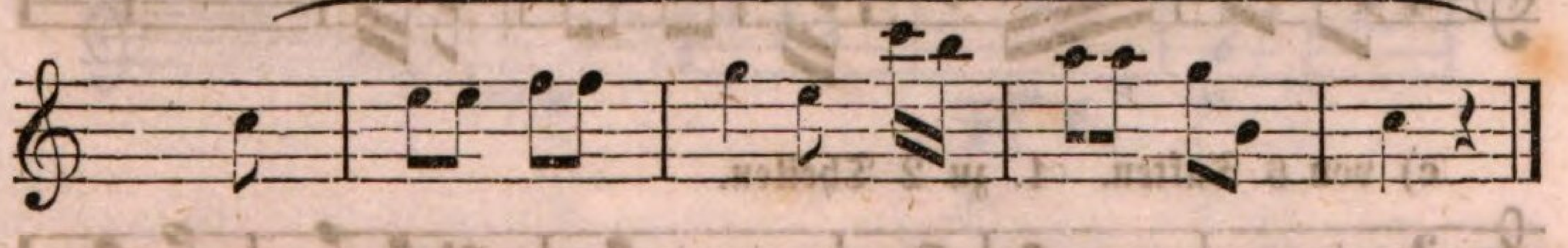
Erstes Glied.



Zweites Glied.



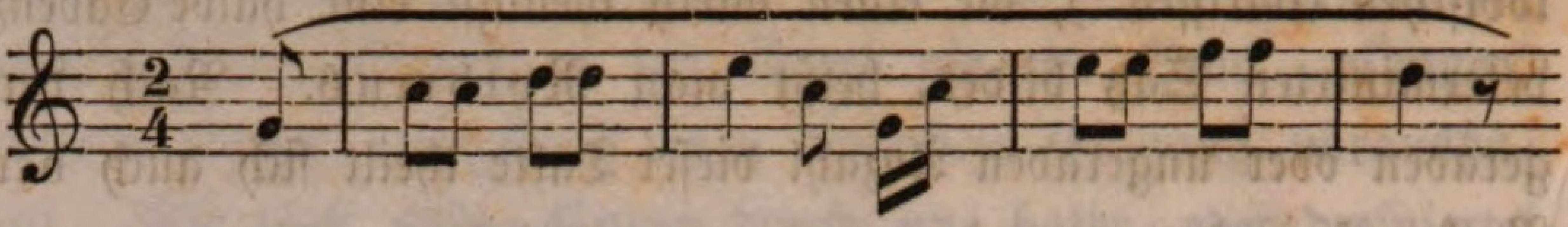
Drittes Glied.



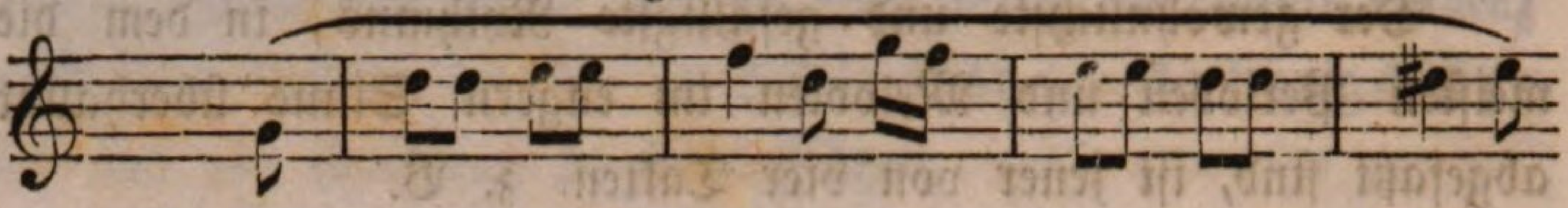
*) Melodischer Umriß ist eine kurze durch ein viertel Cadenz abgesonderte Idee.

Derselbe viergliederig.

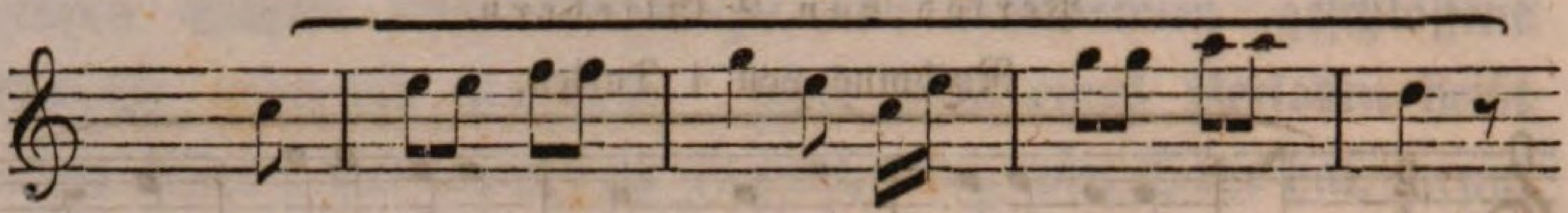
Erstes Glied.



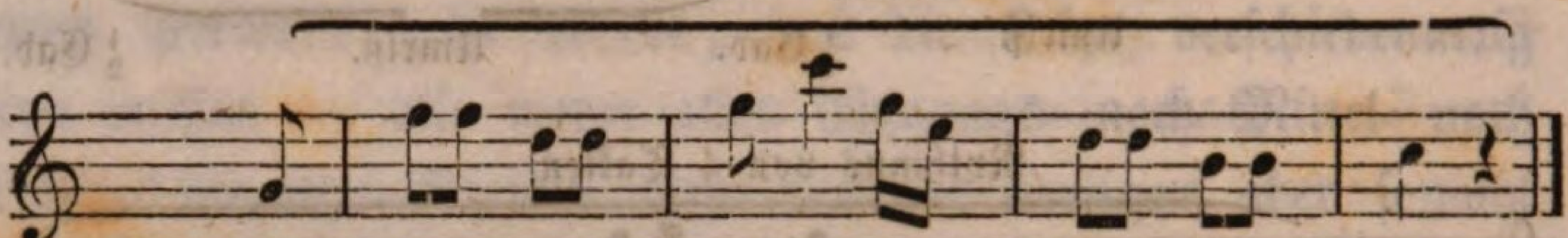
Zweites Glied.



Drittes Glied.



Viertes Glied.

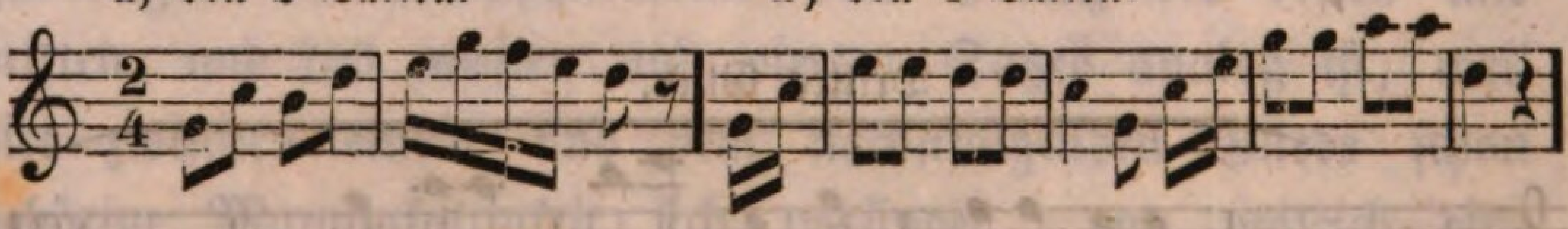


Obwohl der viertaktige Rythmus der gewöhnlichste ist, so gibt es doch noch mehrere andere, gerade sowohl als ungerade, sowie es in der Dichtkunst verschiedene Metra gibt, die wenn auch leichter oder schwerer aufzufassen — dennoch wahre Metra bleiben, weil ein bestimmtes symmetrisches Sylbenmaaß einschließend, worin ja das Wesen jedes Metrums besteht.

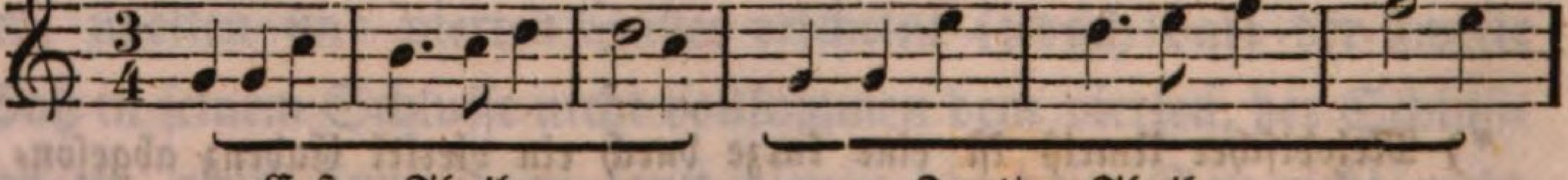
Professor Reicha geht ebenfalls von dieser Ansicht aus, und führt folgende Gattungen von Rythmen an:

I. Gerade Rythmen von 2, 4, 6 und 8 Takten.

a) von 2 Takten. b) von 4 Takten.

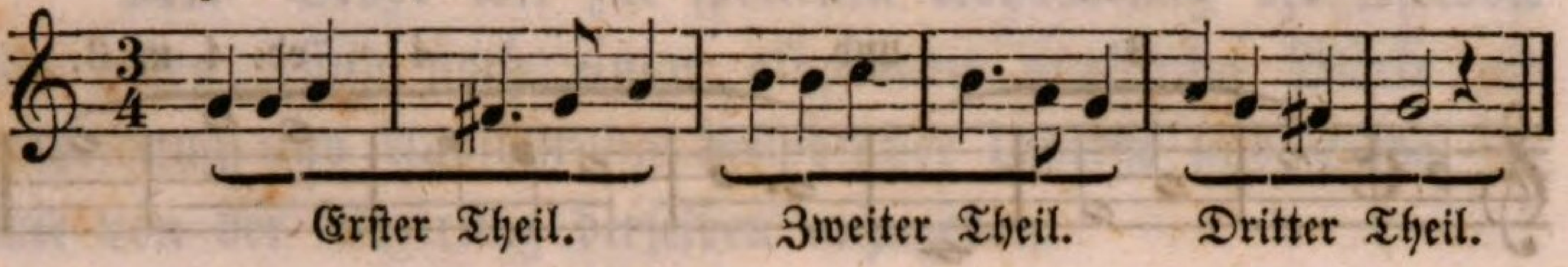


c) von 6 Takten. 1. zu 2 Theilen.

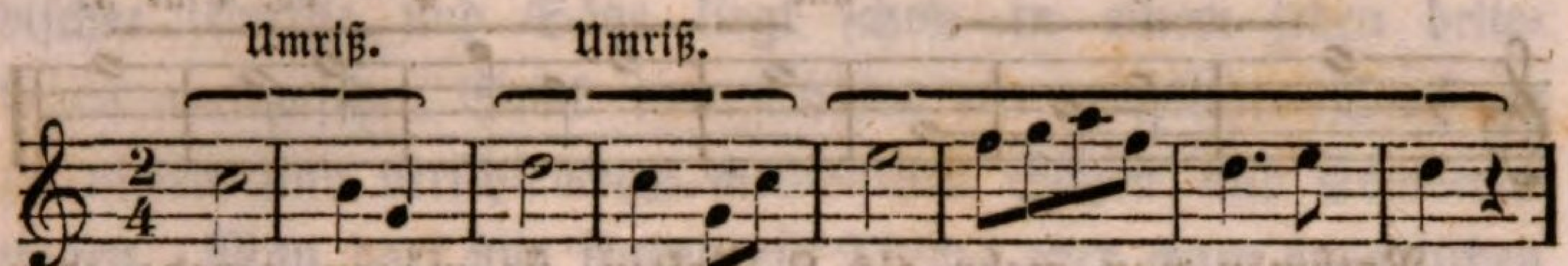


Erster Theil. Zweiter Theil.

2. zu drei Theilen.

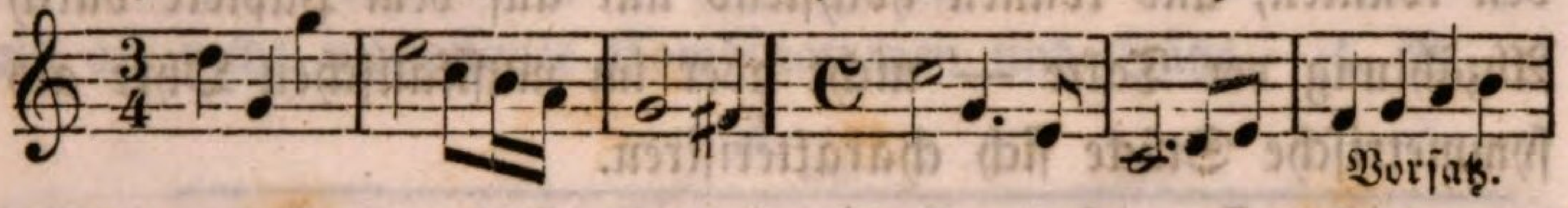


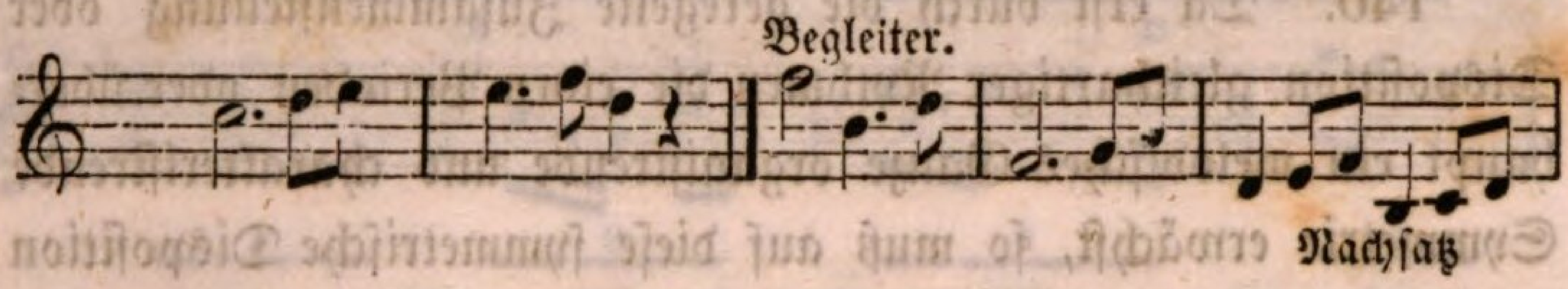
d) von 8 Takten.

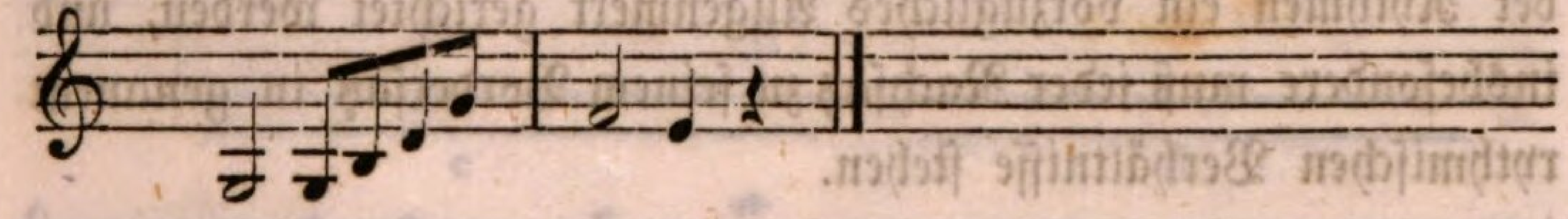


II. Ungerade Rythmen von 3, 5 und 7 Takten.

a) Von 3 Takten. b) Von 5 Takten. *)

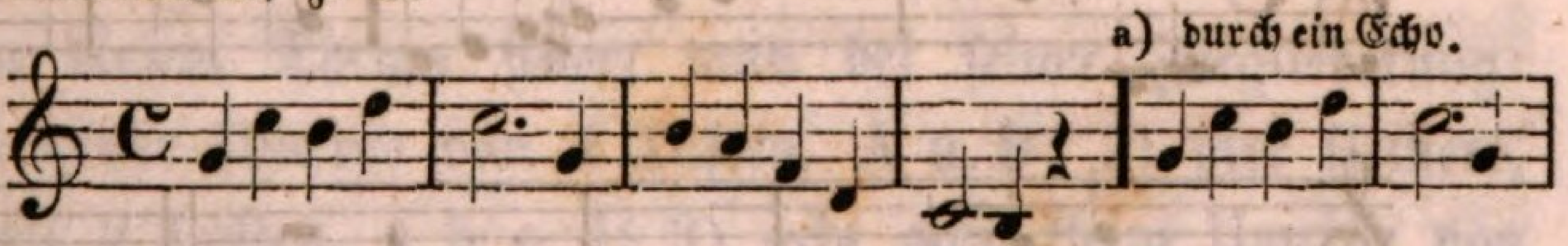


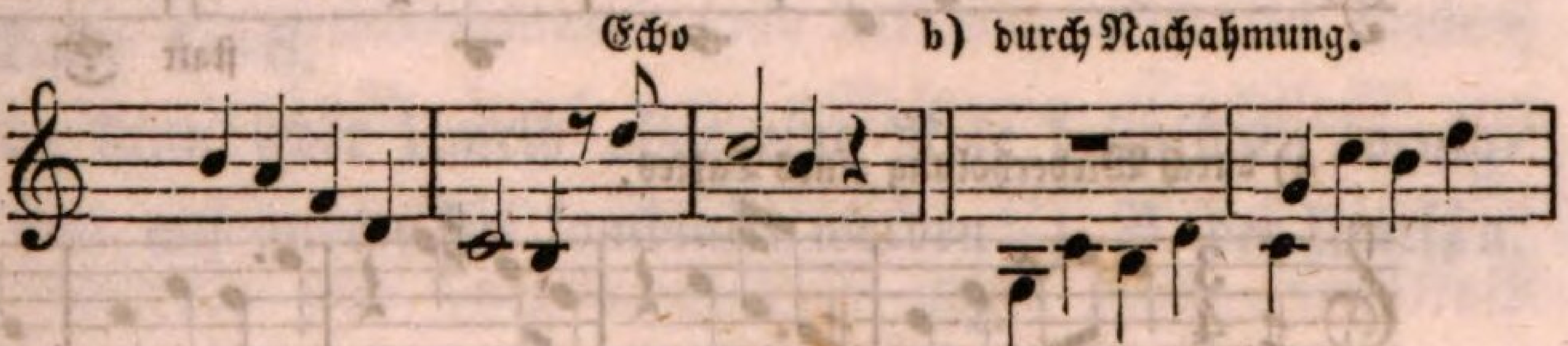


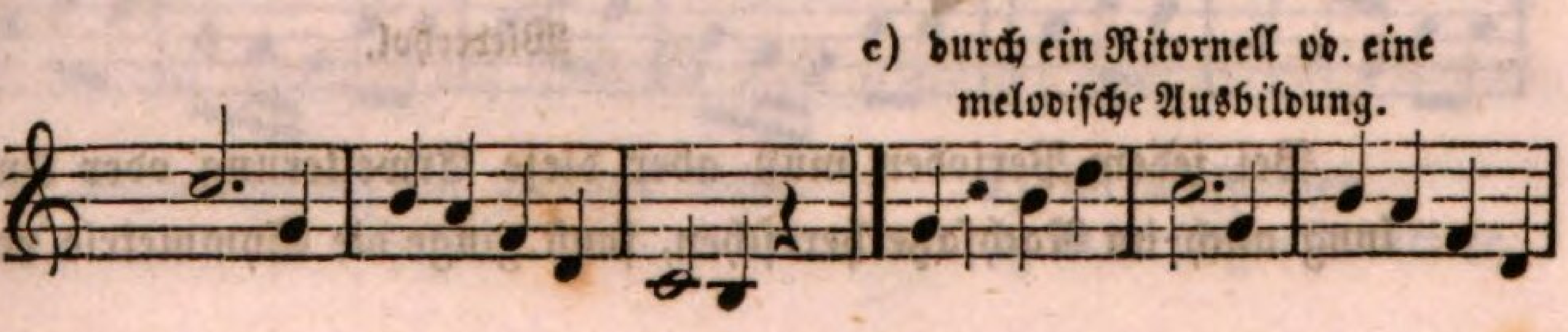


---

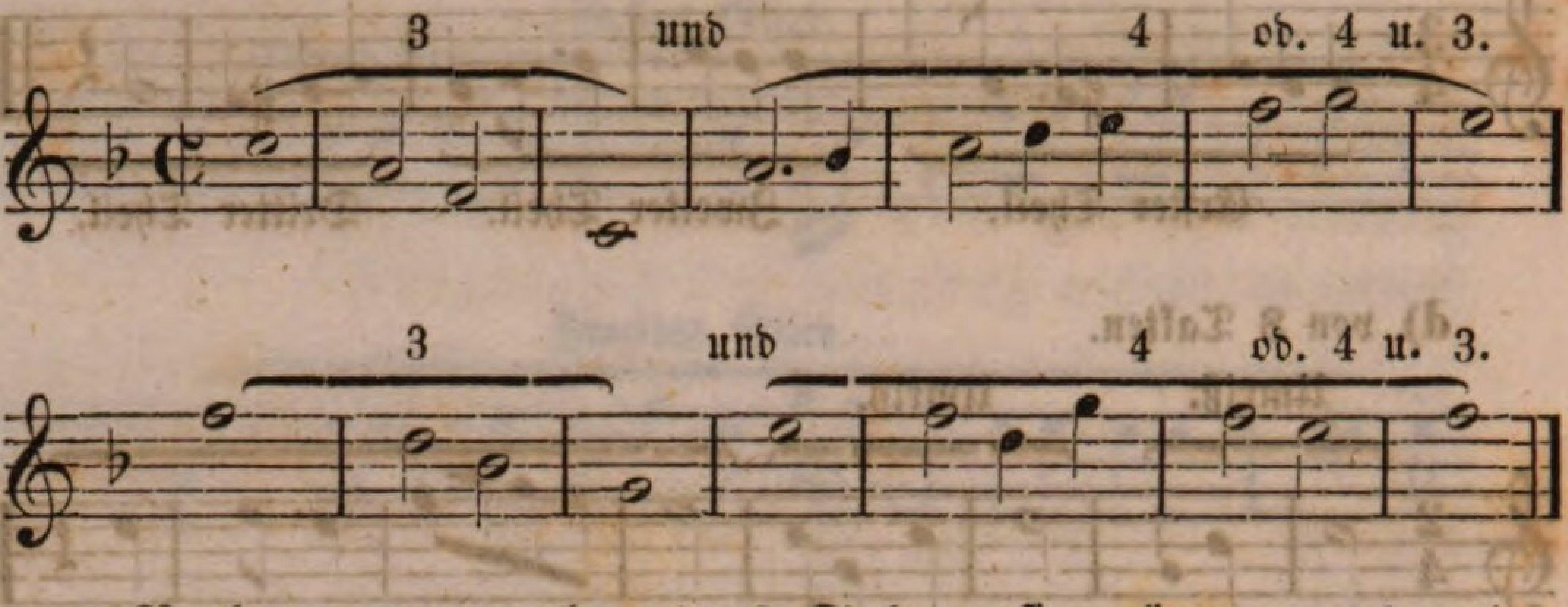
*) Mancher Rythmus von 4 Takten läßt sich in einen von 5 Takten umwandeln, z. B.







c) Von 7 Takten.

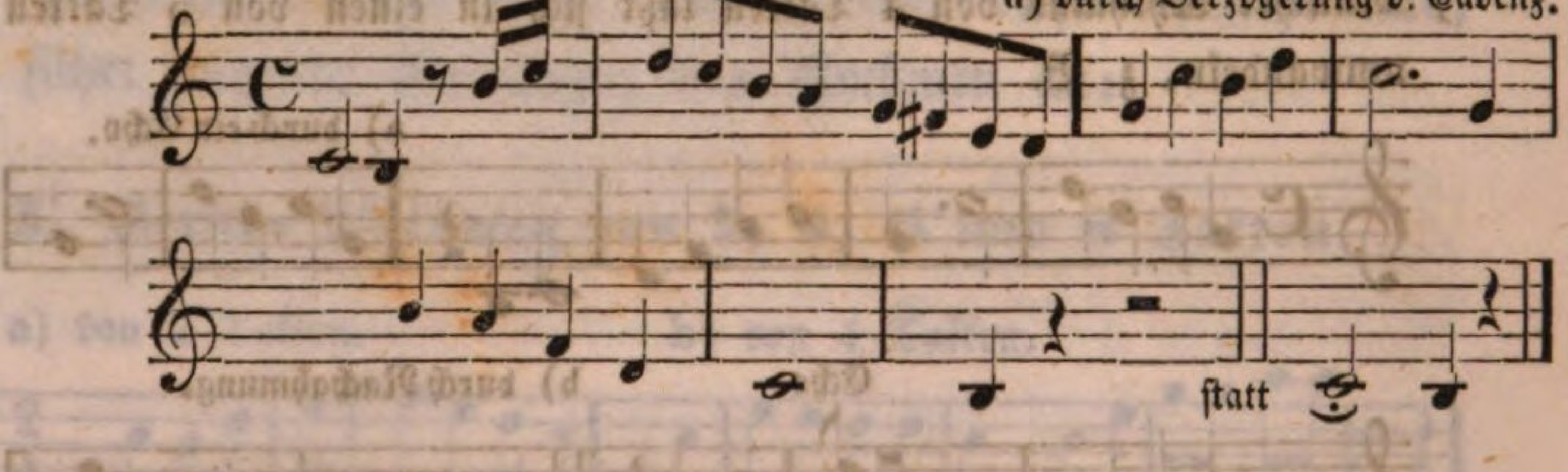


Rythmen von mehr als 8 Takten, sie mögen gerade oder ungerade seyn, sind zu weitläufig und schwerfällig, als daß sie noch für das menschliche Ohr einigen ästhetischen Gehalt haben könnten, und können höchstens nur auf dem Papiere durch Abzählung der Takte — nicht aber im musikalischen Ohre als symmetrische Stücke sich charakterisiren.

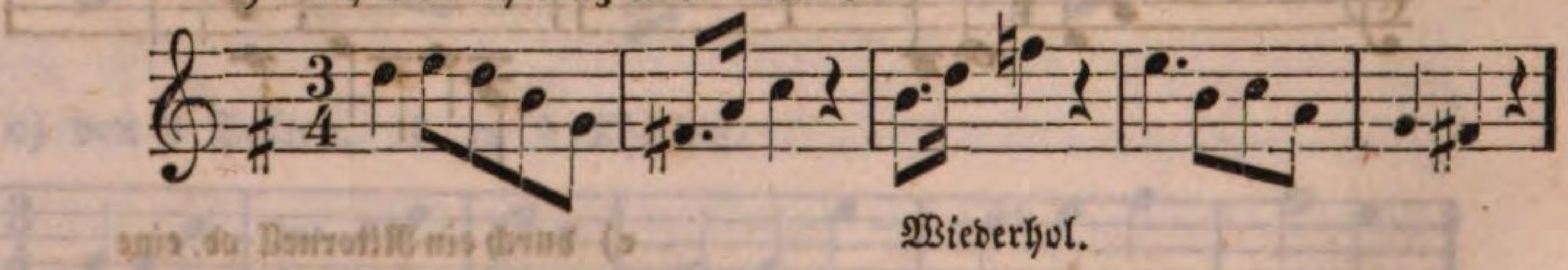
140. Da erst durch die geregelte Zusammenstellung oder Disposition gleichartiger Rythmen die einen Perioden oder überhaupt ein melodisches Ganze organisirende und charakterisirende Symmetrie erwächst, so muß auf diese symmetrische Disposition der Rythmen ein vorzügliches Augenmerk gerichtet werden, und insbesondere muß jeder Nachsatz zu seinem Vordersatz in genauem rythmischen Verhältnisse stehen.

---

d) durch Verzögerung d. Cadenz.



e) durch Wiederholung eines Taktes.

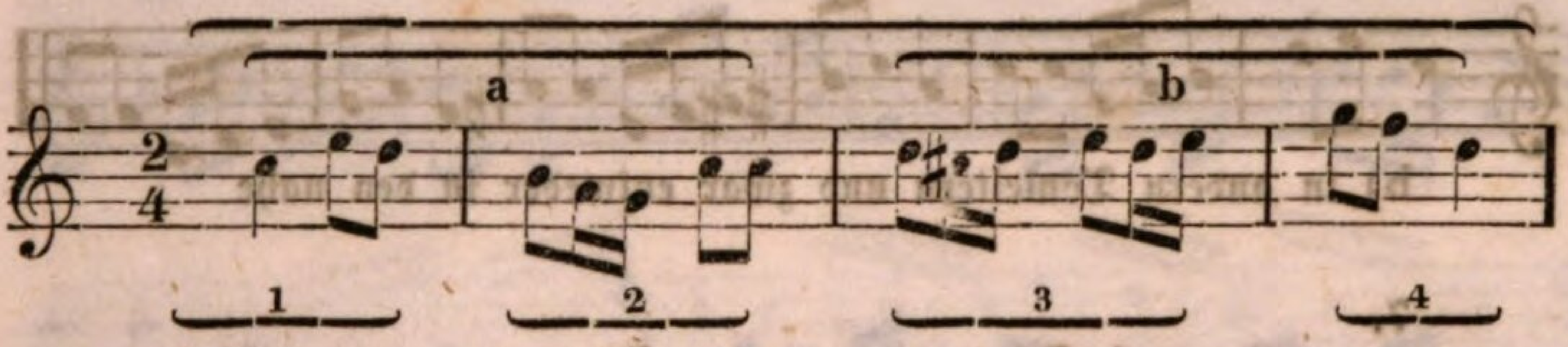


Bei jedem Perioden muß aber diese Erweiterung oder Umwandlung auch im Nachsatze herrschen, sonst ginge die Symmetrie verloren.

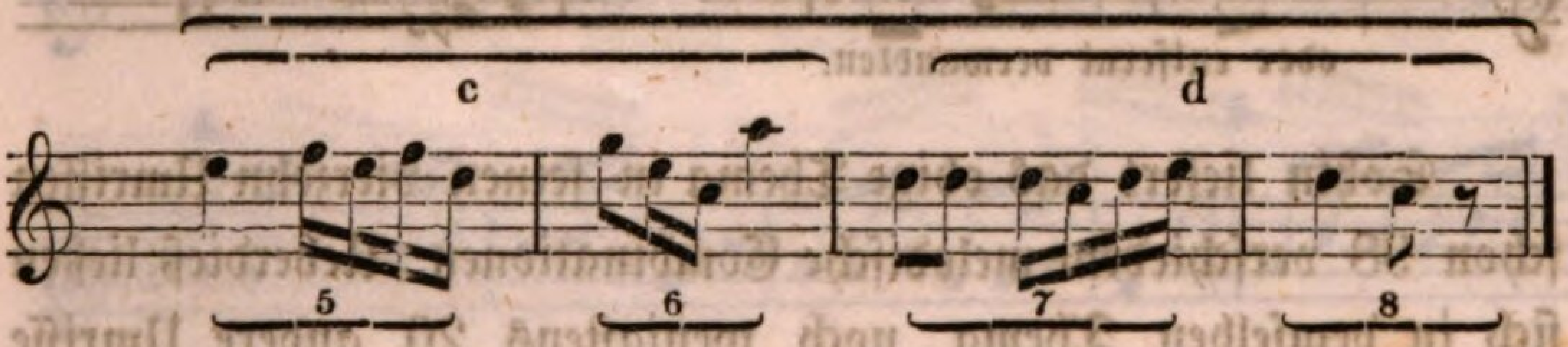
141. Bevor wir zur speciellen Abhandlung der Melodie übergehen, sind noch einige allgemeine praktische Winke zur Erfindung und Ausführung melodischer Umrisse und Sätze, sowie von der Varirung derselben anzugeben.

Hinsichtlich der Erfindung und Ausführung melodischer Umrisse und Sätze liegt schon in einem jeden beliebigen melodischen Stück oder Thema ein reichlicher Stoff zu zu vielen und verschiedenen melodischen Sätzen und Combinationen. Man darf nur irgend ein Thema oder einen melodischen Satz in seinen einzelnen Umrissen betrachten, und dann einen jeden dieser Umrisse als eigenes Thema behandeln, und verschieden zusammenstellen, so ergeben sich eben so mannigfaltige als oft recht interessante Combinationen und Sätze. Z. B.

A.



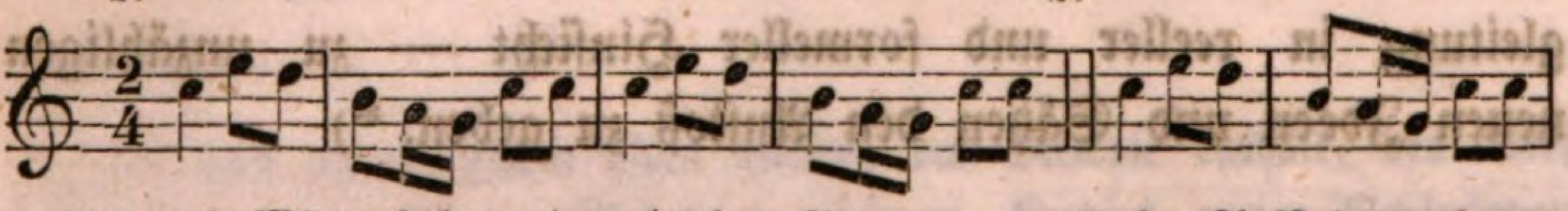
B.



In diesem Thema findet man bei seiner Zergliederung: 1) zwei große Umrisse von 4 Takten, A u. B; 2) vier kleinere, jeden von 2 Takten, a b c d; 3) acht ganz kleine Umrisse von einem Takte 1—8.

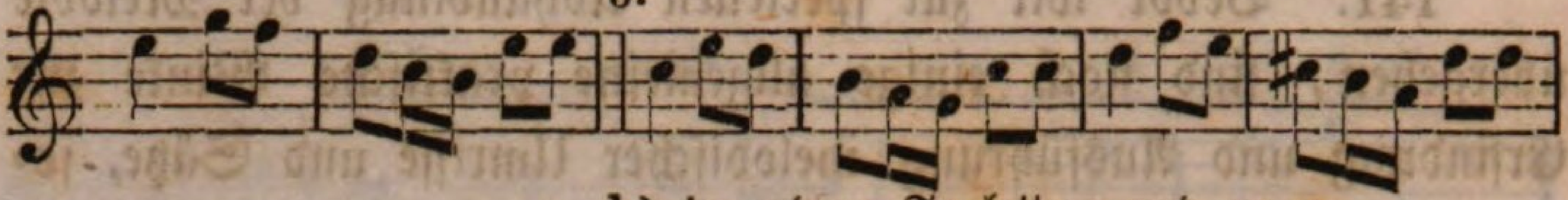
Nun kann jeder Umriß ohne eine Note beizufügen wenigstens 7 mal auf andere Art kombinirt werden; z. B. der Umriß a.

1. 2.



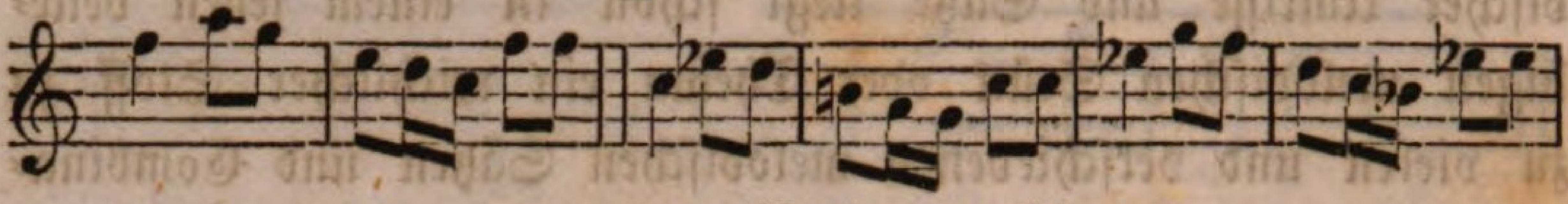
1) durch Wiederholung im gleichen Tone. 2) im Aufsteigen.
a. in derselben Tonleiter.

3.



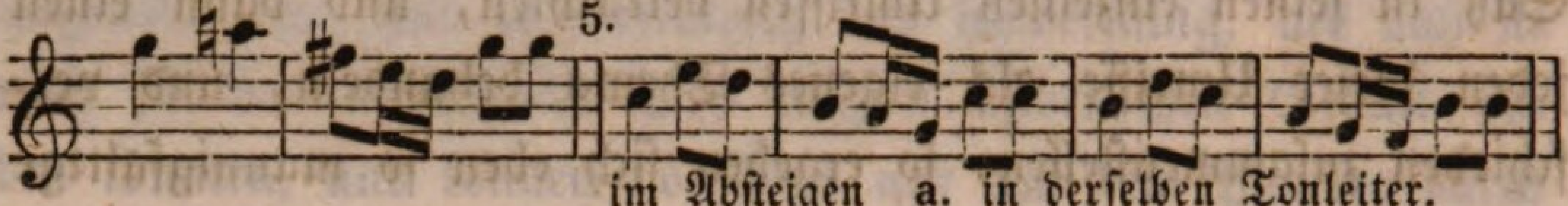
b) in andern Tonleitern und zwar entweder in nahe

4.



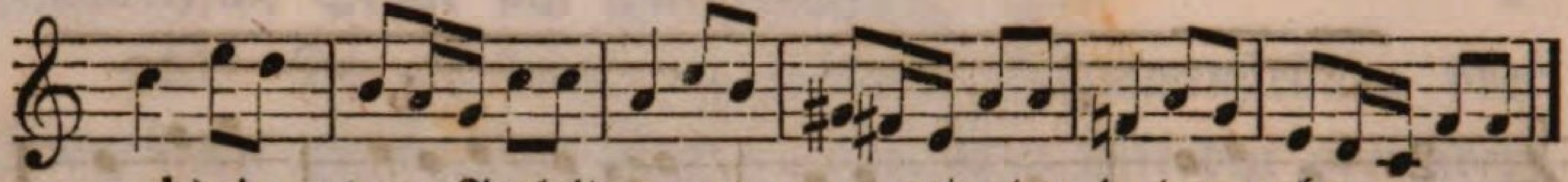
oder entfernt verwandte.

5.



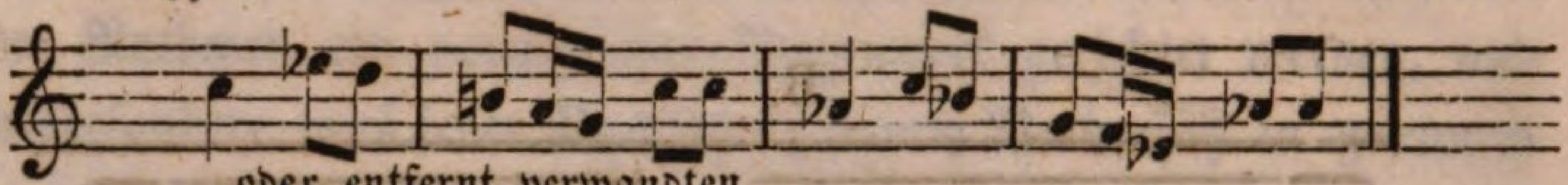
im Absteigen a. in derselben Tonleiter.

6.



b) in andern Tonleitern und zwar entweder in den nahe

7.



oder entfernt verwandten.

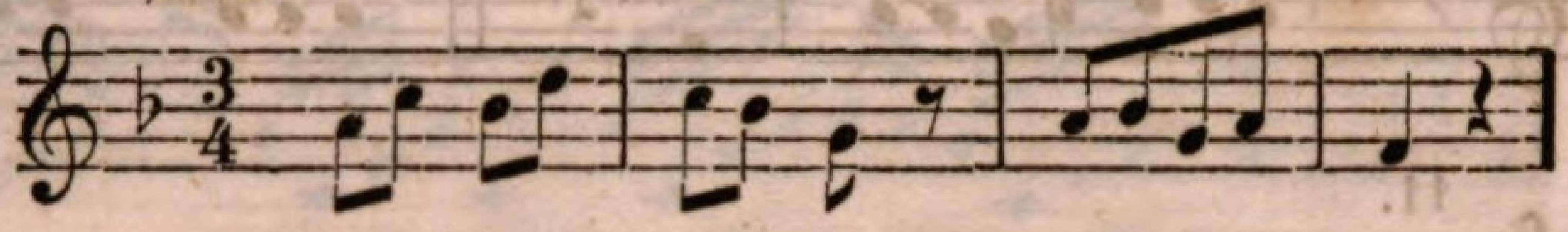
Sohin liefert das obige Thema in seinen vierzehn Umrissen schon 98 verschiedene melodische Combinationen. Ueberdieß ließen sich in demselben Thema noch wenigstens 20 andere Umrisse finden, wenn man die verschiedenen einzelnen Umrisse der Takttheile mannigfaltig zusammenstellt, und diese und die vorigen umkehrt. Nebstdem ist jeder dieser Umrisse im Stande, besonders bei mehr geübtern oder phantasiereichern Tonsetzern mehrere ähnliche zu veranlassen, oder durch Veränderung des Notenwerthes, oder der Unterordnung einzelner Töne, oder durch Variation, oder durch Nachahmungen, oder verschiedene Begleitung in reeller und formeller Hinsicht — zu unzähligen neuen Ideen und Sätzen den Anstoß zu geben. *)

---

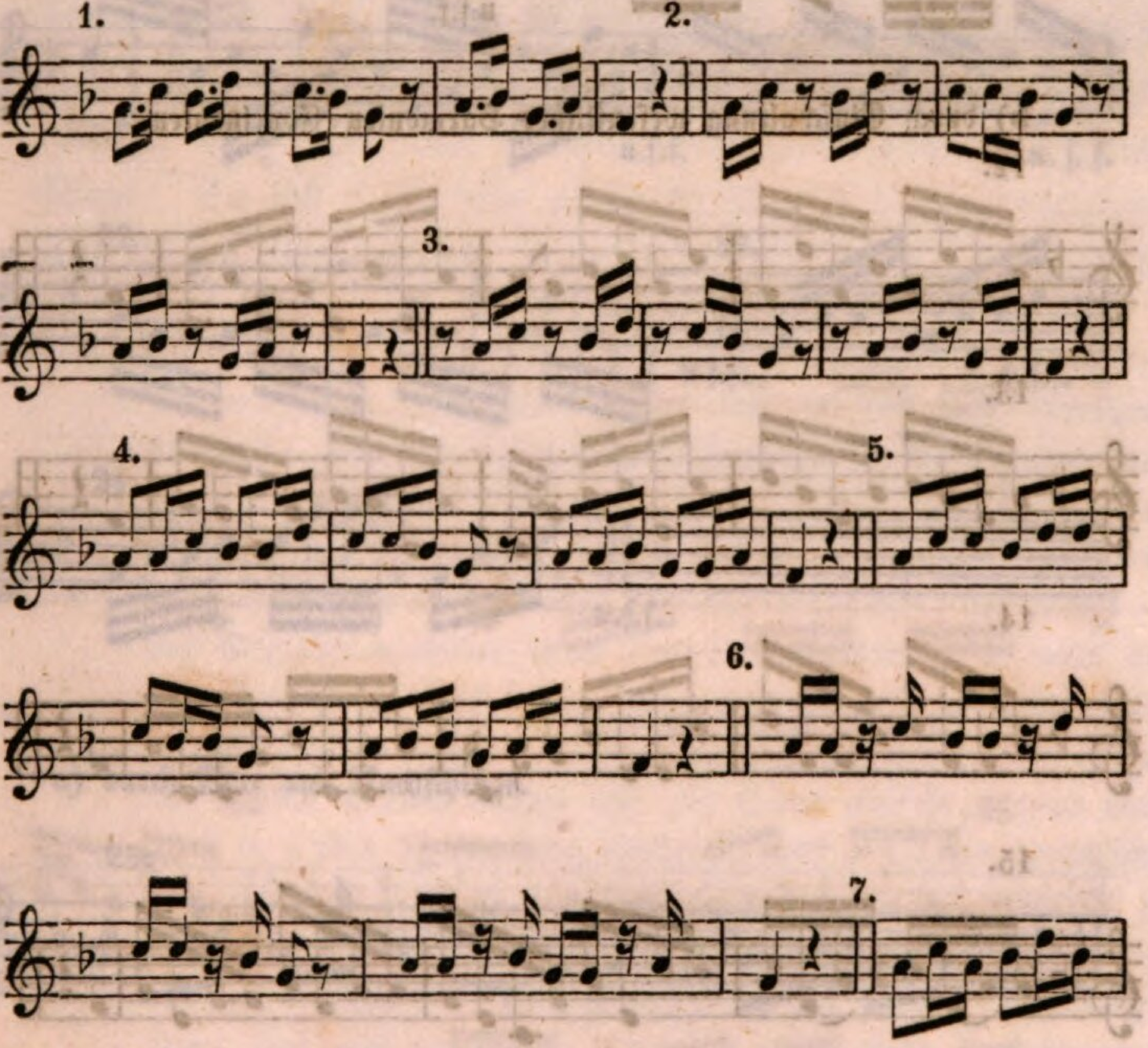
*) Der gründlich gebildete und geübte Tonsetzer ist daher im Stande

142. Was die Varirung einer Melodie betrifft, so kann diese auf sehr vielfache Art vor sich gehen, bald durch Veränderung des Notenwerthes, bald durch Einschaltung wesentlicher Concinenten derselben Harmonien, bald durch Vor- und Nachschläge, bald durch melodische Vorausnahmen und Rückhalte (Anticipationen und Syncopen) bald durch verschiedene durchgehende Noten und numeröse Läufe 2c. bald durch mehrere dieser Noten zugleich.

Thema.

Beispiel. 

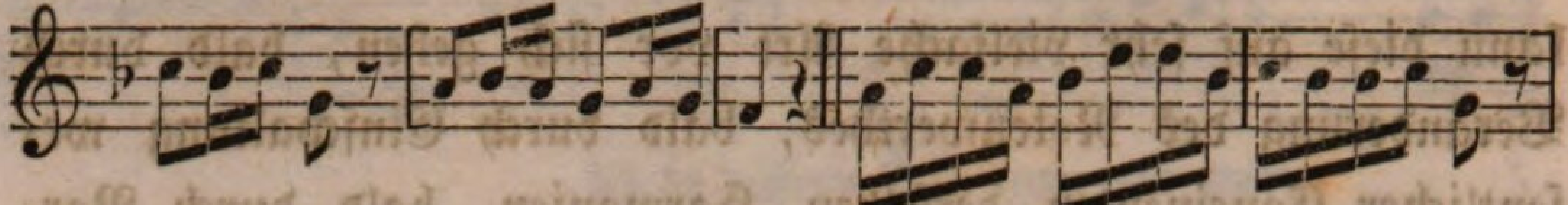
a) durch Veränderung des Notenwerthes.



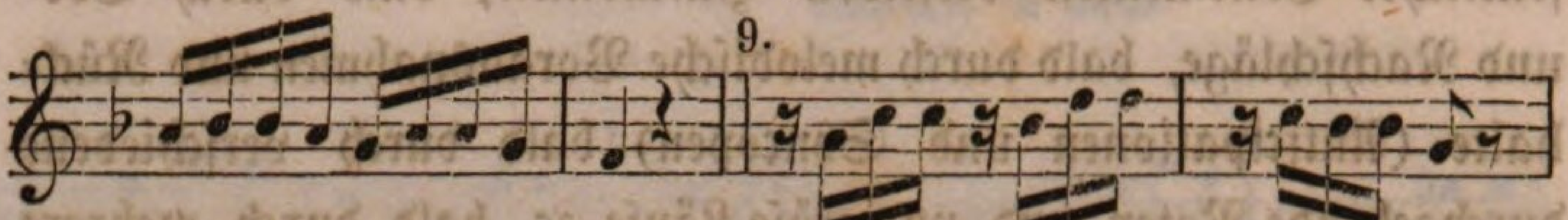
---

aus irgend einem alten Blatte, das Melodie enthält, den Stoff oder wenigst den Anlaß zu mehrern hundert neuen Schöpfungen zu entlehnen.

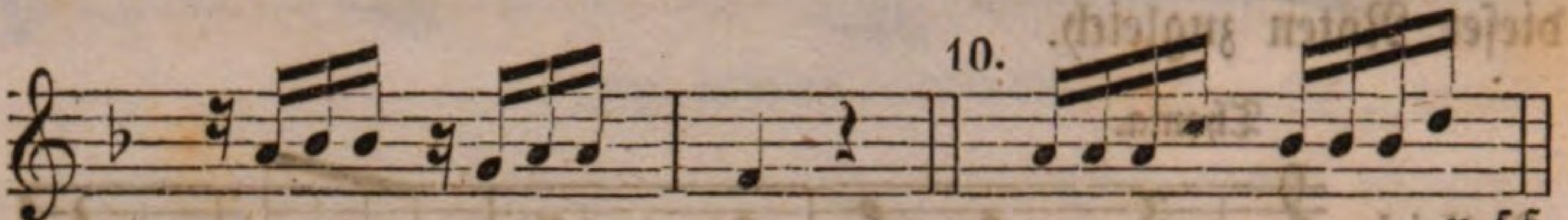
8.



9.

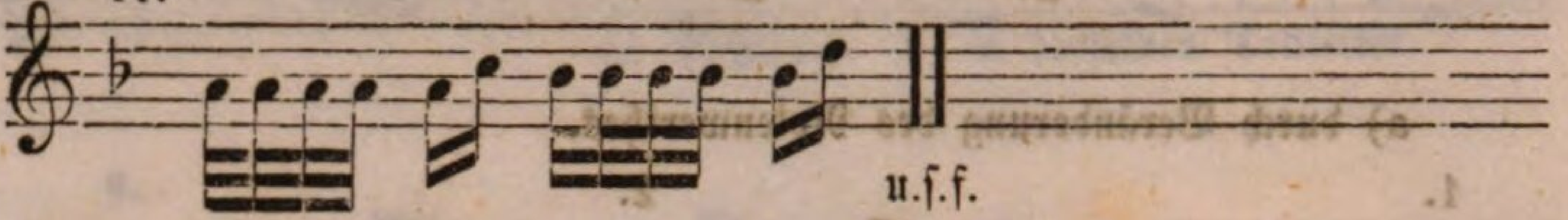


10.



u. s. f.

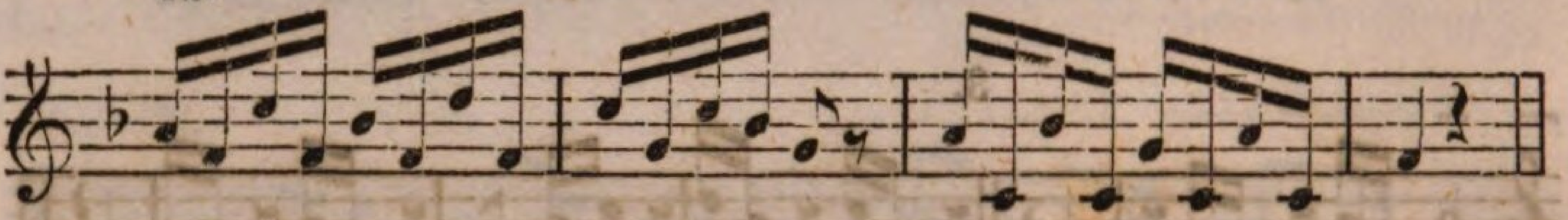
11.



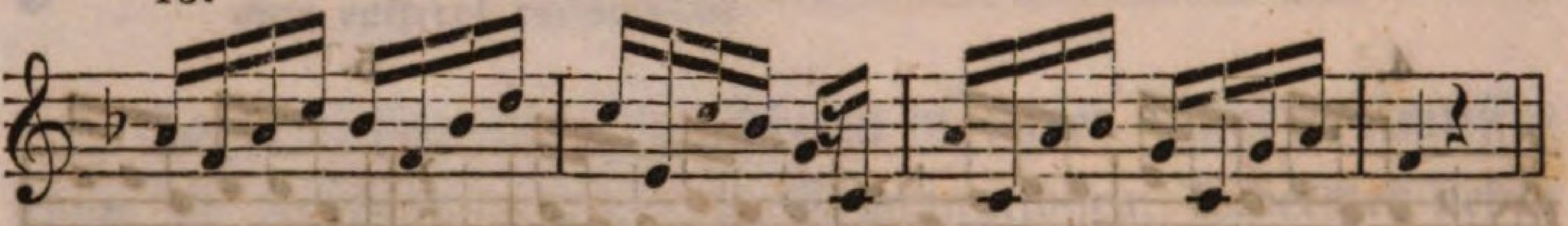
u. s. f.

b) durch Einschaltung wesentlicher Harmonie-Concinenten.

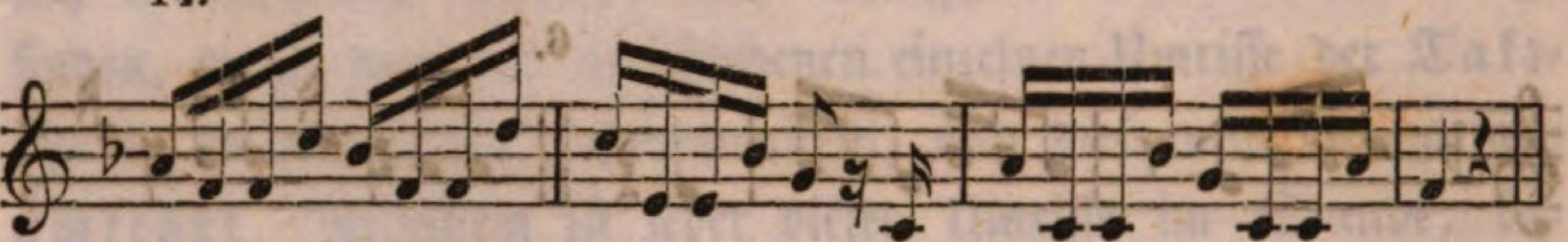
12.



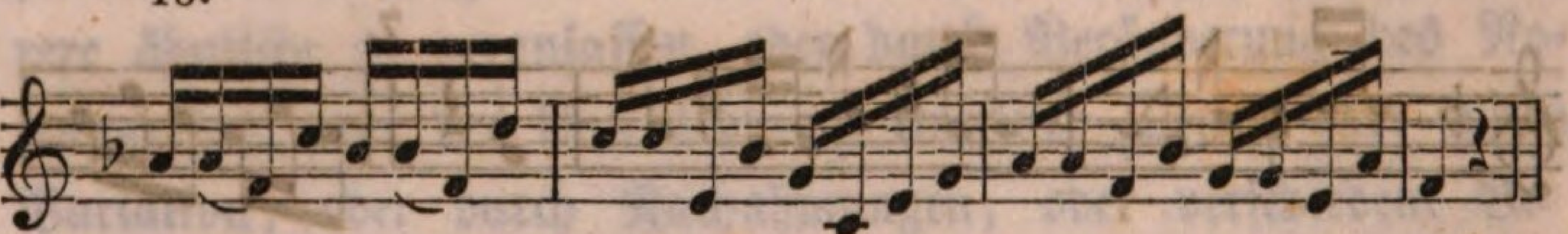
13.



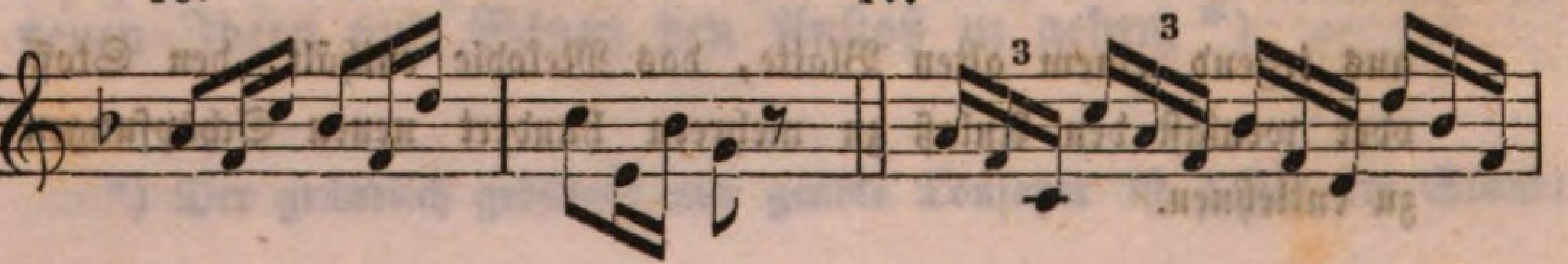
14.

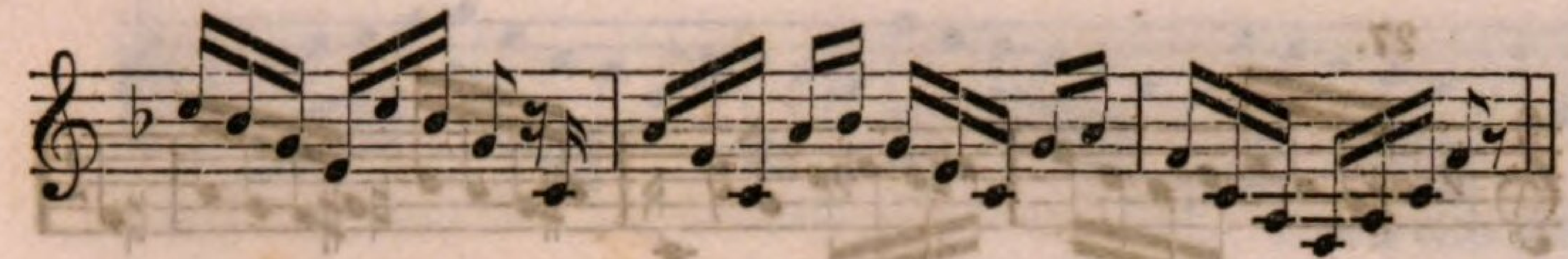


15.

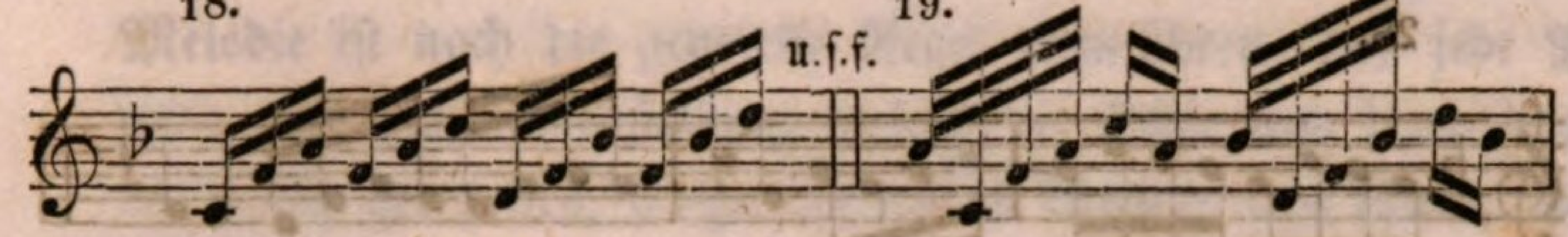


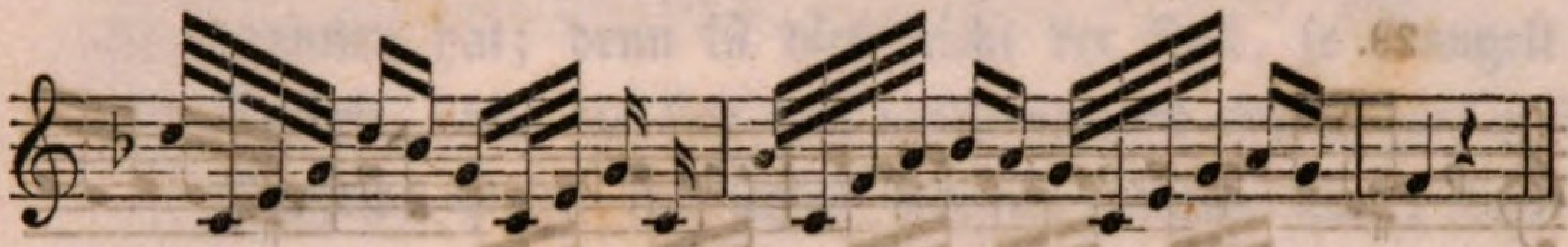
16. 17.



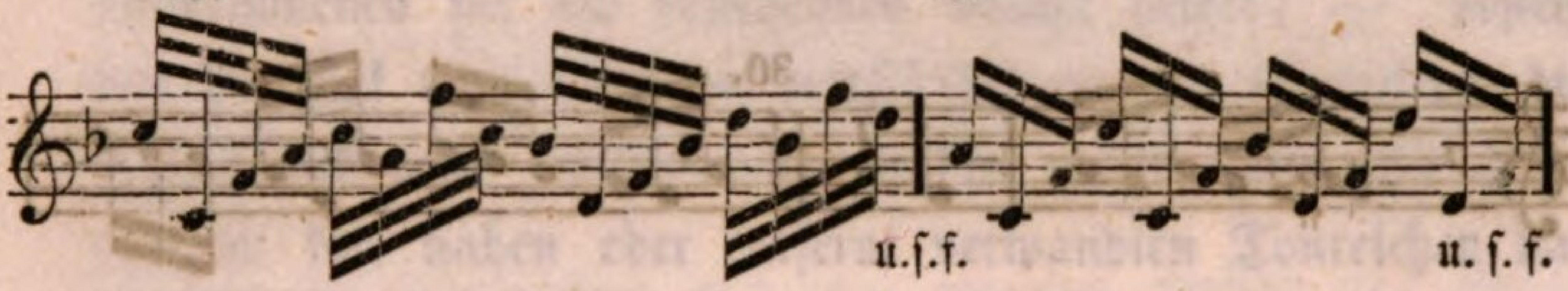


18. 19.

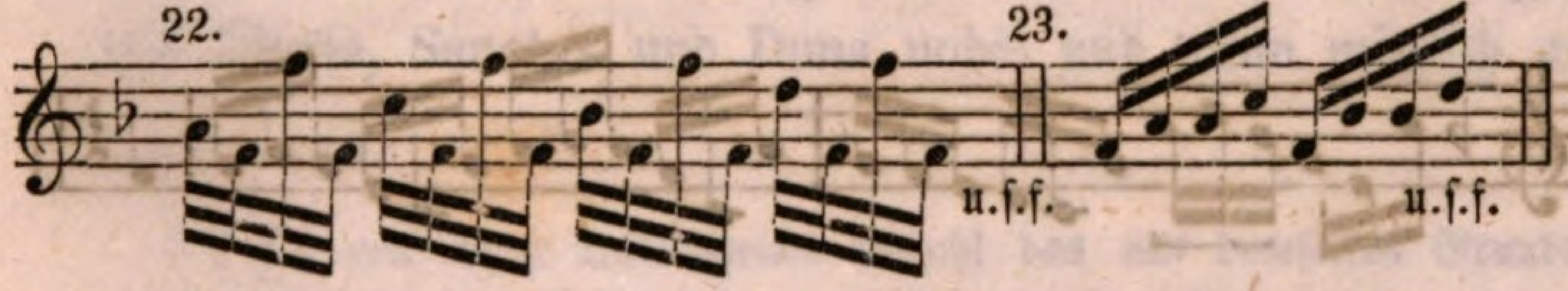




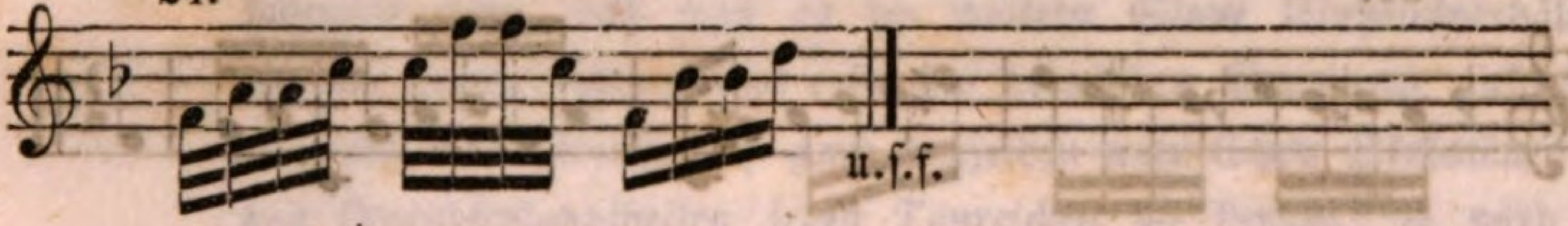
20. 21.



22. 23.

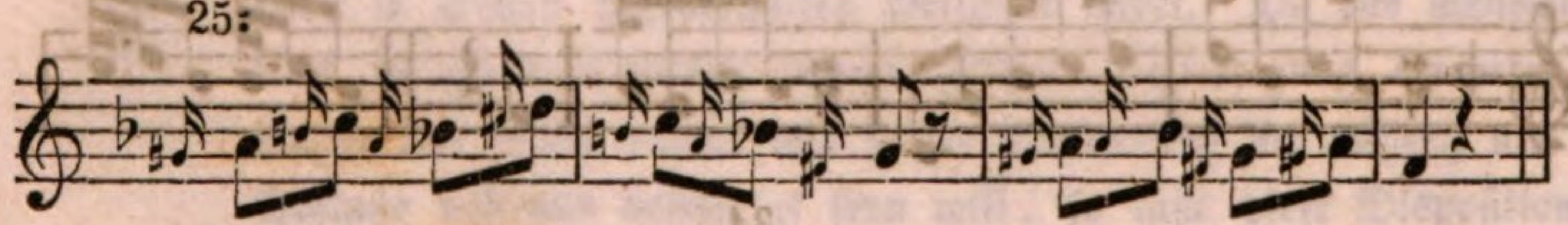


24.

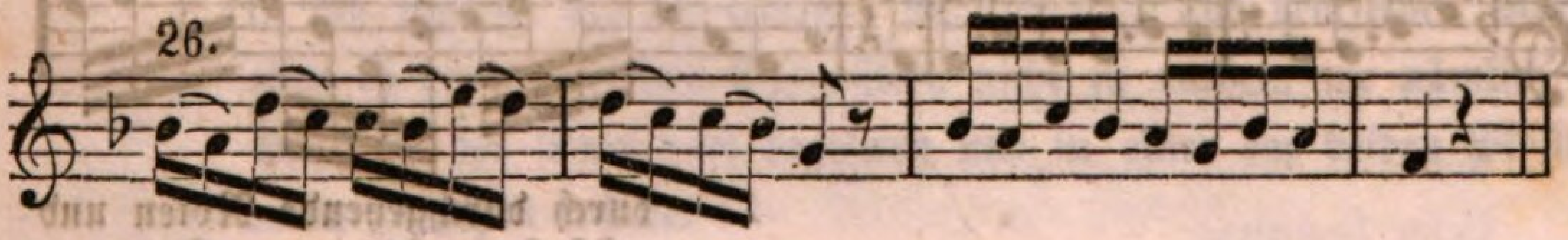


c) durch Vor= und Nachſchläge.

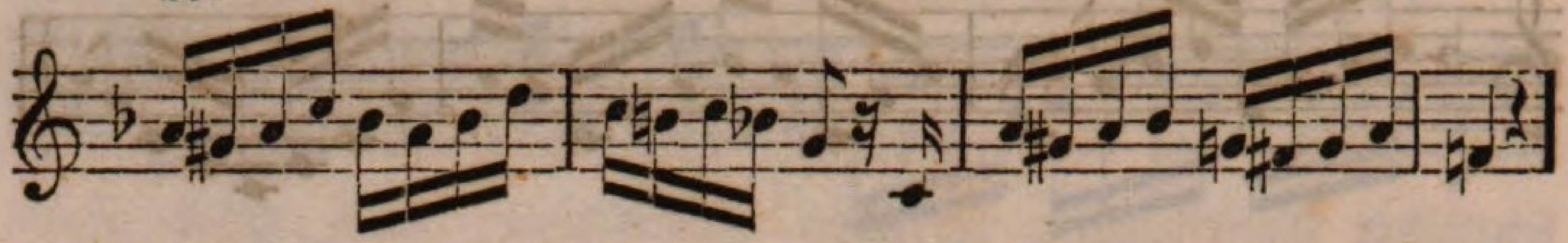
25.



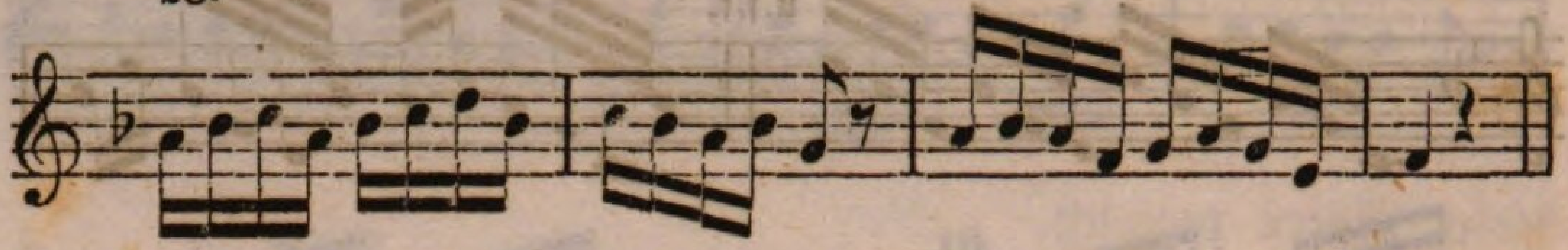
26.



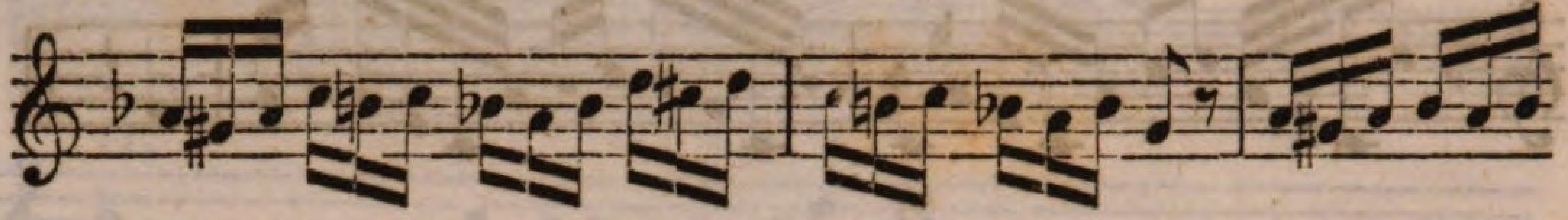
27.



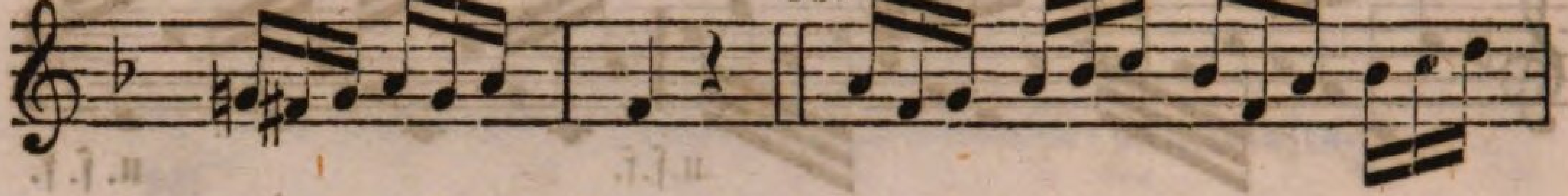
28.

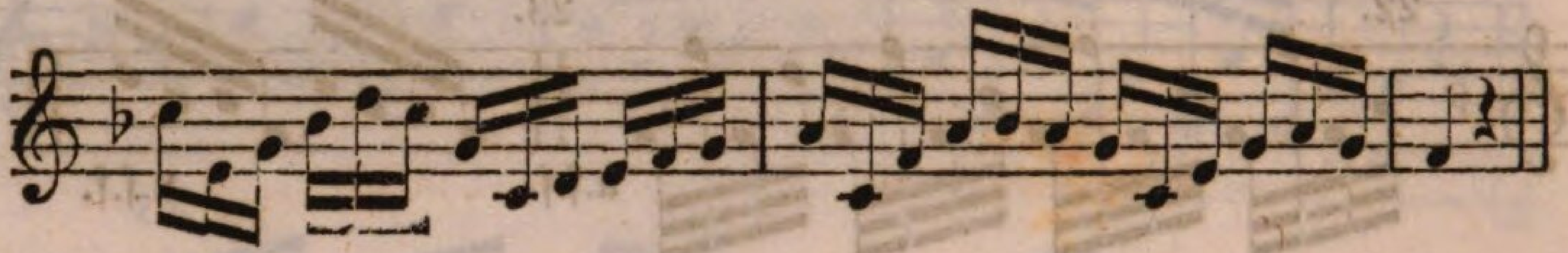


29.

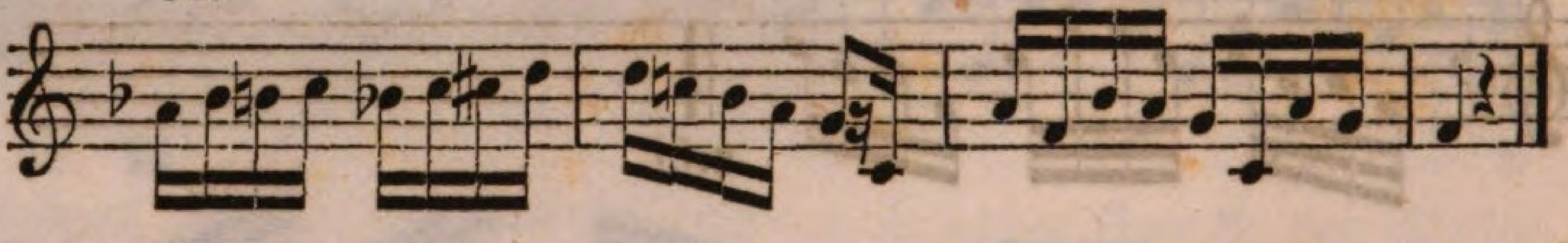


30.



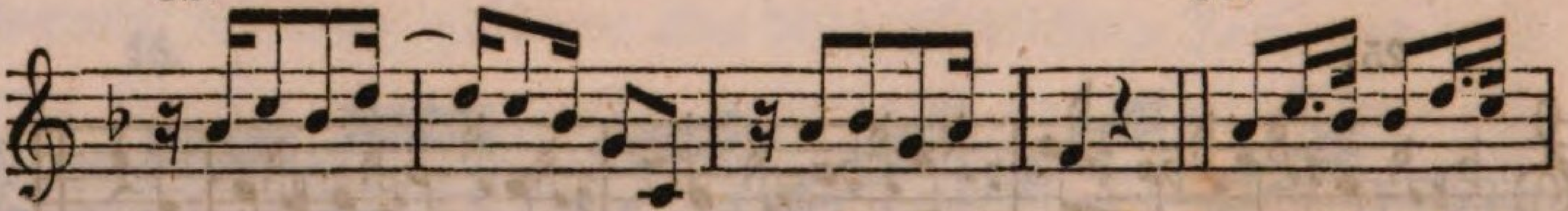


31.

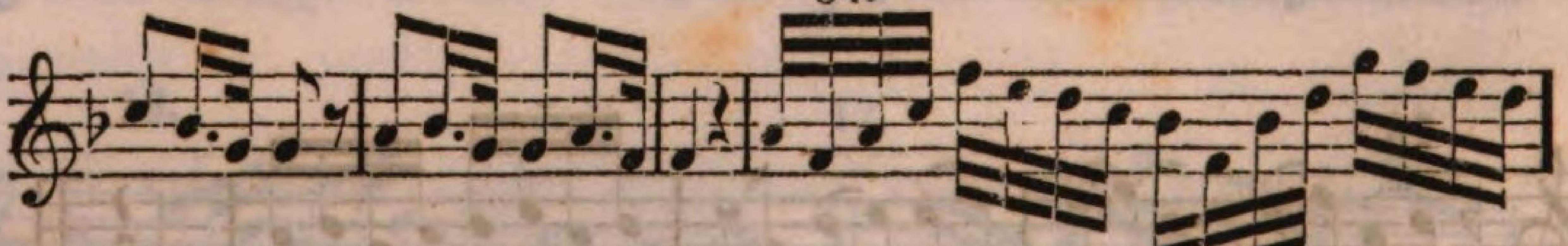


durch melodische Rückhalte (Syncopen). u. Vorausnahmen (Anticipationen).

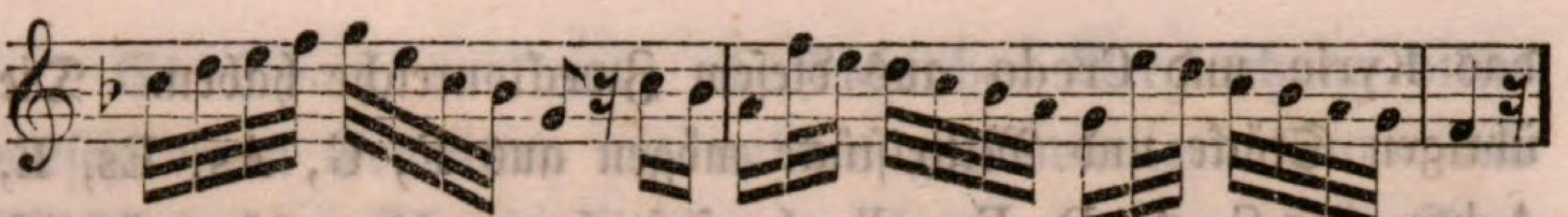
32. 33.



34.



durch durchgehende Noten und Läufe verschiedener Arten.



u. noch viele andere.

143. Am Schluße dieser allgemeinen Abhandlung über die Melodie ist noch die generelle Regel anzuführen, daß jede Melodie oder Zusammenstellung melodischer Sätze und Umrisse niemals ein geregeltes, abgerundetes Ganze seyn könne, wenn sie nicht in demselben Zwecktonreiche*) endet, in dem sie begonnen hat; denn ist dieß nicht der Fall, so mangelt die letzte Einheit, ohne die sich kein vollkommenes Ganze denken läßt.

Dasselbe Gesetz der letzten Einheit gebietet auch, daß ein großes — aus vollständigen Theilen (deren jeder selbst ein vollkommenes für sich bestehendes Ganze bildet) — bestehendes Tonstück wenigstens die beträchtlichern oder feierlichern dieser Theile aus dem Zwecktonreiche haben müsse, und alle übrigen nur in den nahen oder entfernt verwandten Tonreichen haben könne. So soll z. B. eine große Messe aus C dur wenigstens das Gloria, Sanctus und Dona nobis und wenn möglich auch

*) Da mit jedem Durtonreiche sowohl das auf demselben Grundtone beruhende, als auch das homogene Molltonreich in so engem Verhältnisse steht, daß man es im weitern Sinne Einheitsverhältniß nennen könnte, indem das erste auf demselben Grundtone aufgebaut ist, und das zweite auf ganz denselben natürlichen Skalatönen — den Grundbestandtheilen jeden Tonreiches — beruht: so wird die letzte Einheit nicht aufgehoben, wenn ein Stück in einer dieser Molltonarten beginnt und in der betreffenden Durtonart schließt, z. B. aus C oder A moll beginnt und aus C dur schließt, wovon man selbst in großen Meisterstücken Beispiele findet. Da das menschliche Ohr in jedem Tonstücke immer größere Befriedigung erwartet, je länger das Stück dauert und seiner Vollendung sich nähert, und am Schluße vollends befriedigt seyn will, so läßt diese Disposition zu seiner Zeit recht gut, da die Durtonart allzeit mehr Befriedigendes in sich schließt, als die leidende Molltonart; aus demselben Grunde aber ist die umgekehrte Disposition nicht zu rathen, wo nämlich das Stück in der Durtonart beginnen und in einer der beiden Molltonarten schließen würde.

das Kyrie und Credo aus diesem Zwecktonreiche haben. Die übrigen Stücke und Mittelstücke mögen aus F, G, As, Es, E, A dur oder C, A, D, E moll abgefaßt seyn, als welche nämlich in der nahen oder entfernten Verwandtschaft stehen, und daher die letzte Einheit als isolirte Theile nicht aufheben.

B. Von der Melodie insbesondere
oder
von speciellen melodischen Kompositionsarten.

144. Die so mannigfaltigen melodischen Kompositionsarten lassen sich unter zwei Hauptgattungen bringen: unter taktfreie und takthältige.

1. Von den taktfreien melodischen Kompositionsarten.

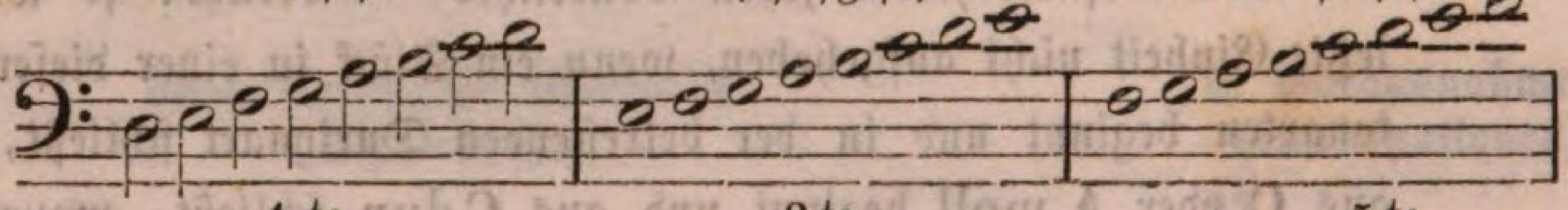
145. Diese sind entweder rein oder gemischt, je nachdem sie ganz oder nur großentheils taktfreie Melodien enthalten.

Zu den erstern gehören: a. der einstimmige Choral — eine einfache, ungekünstelte, ohne alle Zierde aus den verschiedenen alten Tonleitern *) abgefaßte Melodie.

---

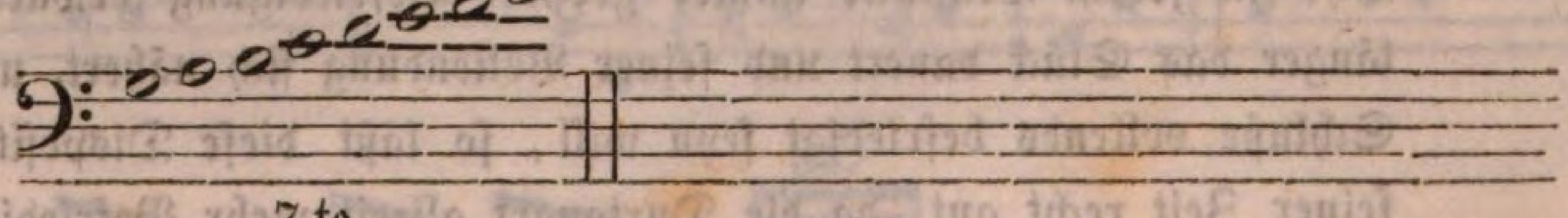
*) Die Alten hatten viele Tonleitern, die jedoch alle in unserer Dur- und Molltonleiter enthalten, und nur verschiedene Versetzungen derselben sind. Im vierten Jahrhundert hatte man vier Tonarten (oder besser Tonleitern), als:

Die Dorische Phrygische Lydische



1 te 3 te 5 te

Mixolydische



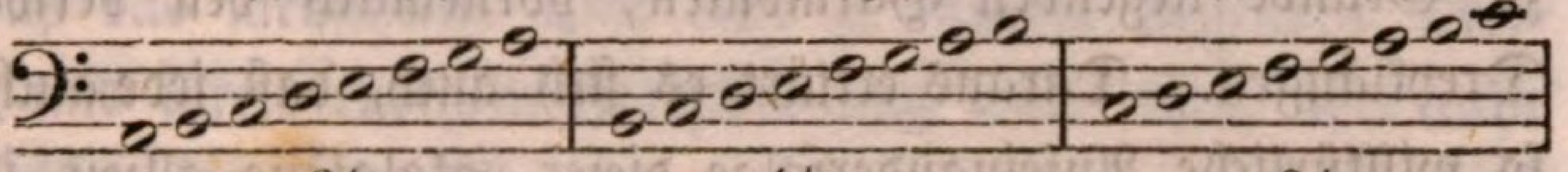
7 te

Im sechsten Jahrhundert kamen noch vier andere dazu, plagalische (unter Papst Gregor), welche ganz gleich mit den vorigen, und nur deren Versetzungen sind, indem sie nur um eine Quart tiefer beginnen.

Es bedarf nur einer oberflächlichen Vergleichung dieser verschiedenen Tonleitern mit unserer gegenwärtigen Dur- und Mollskala, um sich zur Genüge zu überzeugen, daß diese Tonleitern keine eigenen, durch das Naturgesetz begründeten und von unsern Tonarten verschiedenen und für sich bestehenden Tonreiche bilden, sondern nichts anders sind, als Versetzungen der Dur- oder natürlichen Mollskala, wobei die Reihefolge der Töne von der Secund zur Secund, oder von der Terz zur Terz, oder von der Quart zur Quart der höhern Octav u. s. f. gezählt und als für sich bestehende Tonleitern betrachtet wurden; der Grund

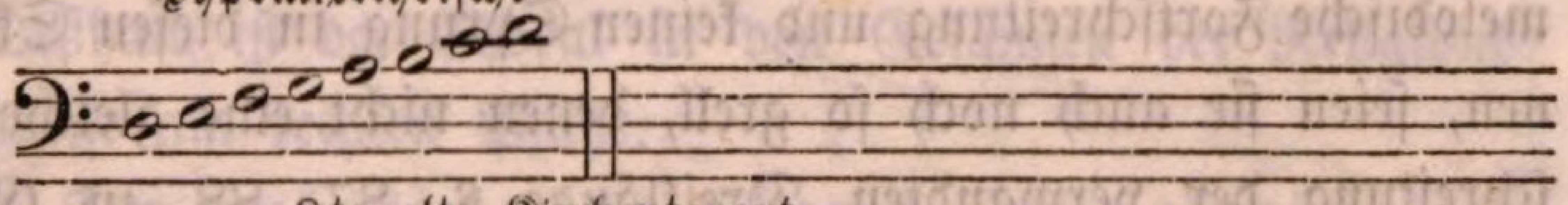
---

Hypodorische — Hypophrygische — Hypolydische



2te — 4te — 6te

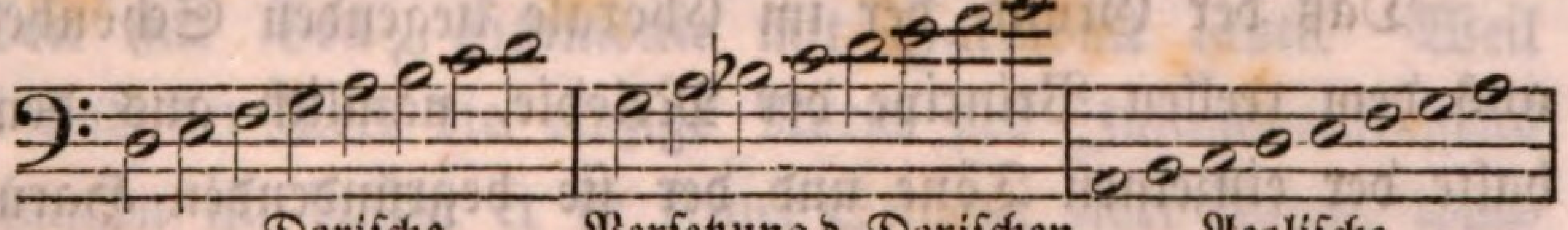
Hypomixolydische



8te alte Kirchentonart.

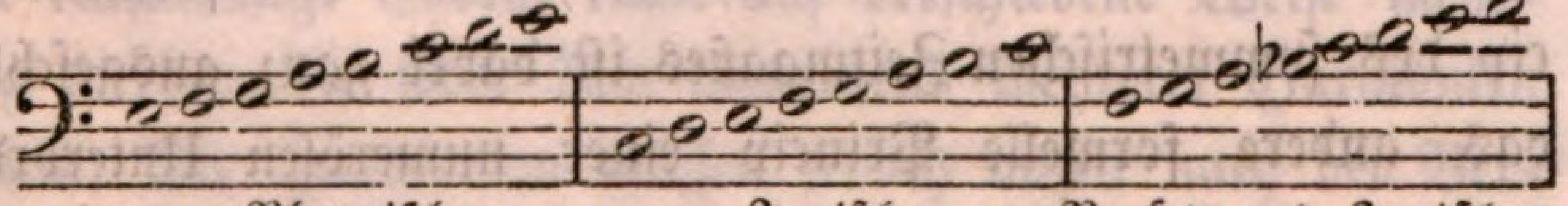
Im sechszehnten Jahrhundert entstand die Jonische (**C dur**) mit zwei plagalischen (bloße Versetzungen) — und die Aeolische (**A moll**), und die a ch t n e u e n Kirchentonarten erhielten folgende Gestalt:

I. — II. — III.



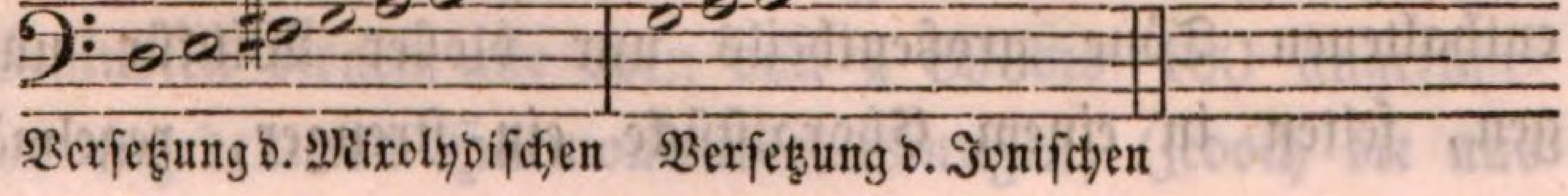
Dorische — Versetzung d. Dorischen — Aeolische

IV. — V. — VI.



Phrygische — Jonische — Versetzung d. Jonischen

VII. — VIII.



Versetzung d. Mixolydischen — Versetzung d. Jonischen

hievon mag theils in der noch sehr schwachen Entwicklung des Tonsinnes in den ältern Zeiten, theils in dem Nationalcharakter einzelner Völker, die für gewisse Folgen von Elementartönen besonders eingenommen waren, theils wohl auch in der Reichhaltigkeit oder in dem Ausdrucke harmonischer Vielheit der einzelnen Töne und Tonfolgen liegen, die in allen möglichen auch ganz freien und willkürlichen Combinationen allzeit einigen Sinn enthalten. Und so bilden auch diese Tonleitern in formeller Hinsicht wenigstens Quasi-Skalen, aus welchen dann die Choralmelodien kombinirt wurden, welchen jedoch die Sinnhältigkeit nur von der Dur- und Mollskala, die allein reelle Skalen sind, und auf denen jene einzig beruhen, zukömmt, und von den jenen zu Grunde liegenden Harmonien, vornemlich den verwandten Dreyklängen. Daraus erklärt es sich auch, daß jede auch noch so willkürliche Aufeinanderfolge dieser Skalatöne allzeit in dem Titel der Verwandtschaft ihren Grund hat; denn es gibt keine melodische Fortschreitung und keinen Sprung in diesen Skalatönen, seien sie auch noch so grell, denen nicht eine gleiche Fortschreitung der verwandten Dreiklänge §. 87. 88. zu Grunde liegt und selbe rechtfertiget, da auch diese jene begründenden Dreiklänge — als selbstständige Harmonien — willkürlich fortschreiten können; die ihnen auch etwas Geheimnißvolles und Majestätisches mittheilen.

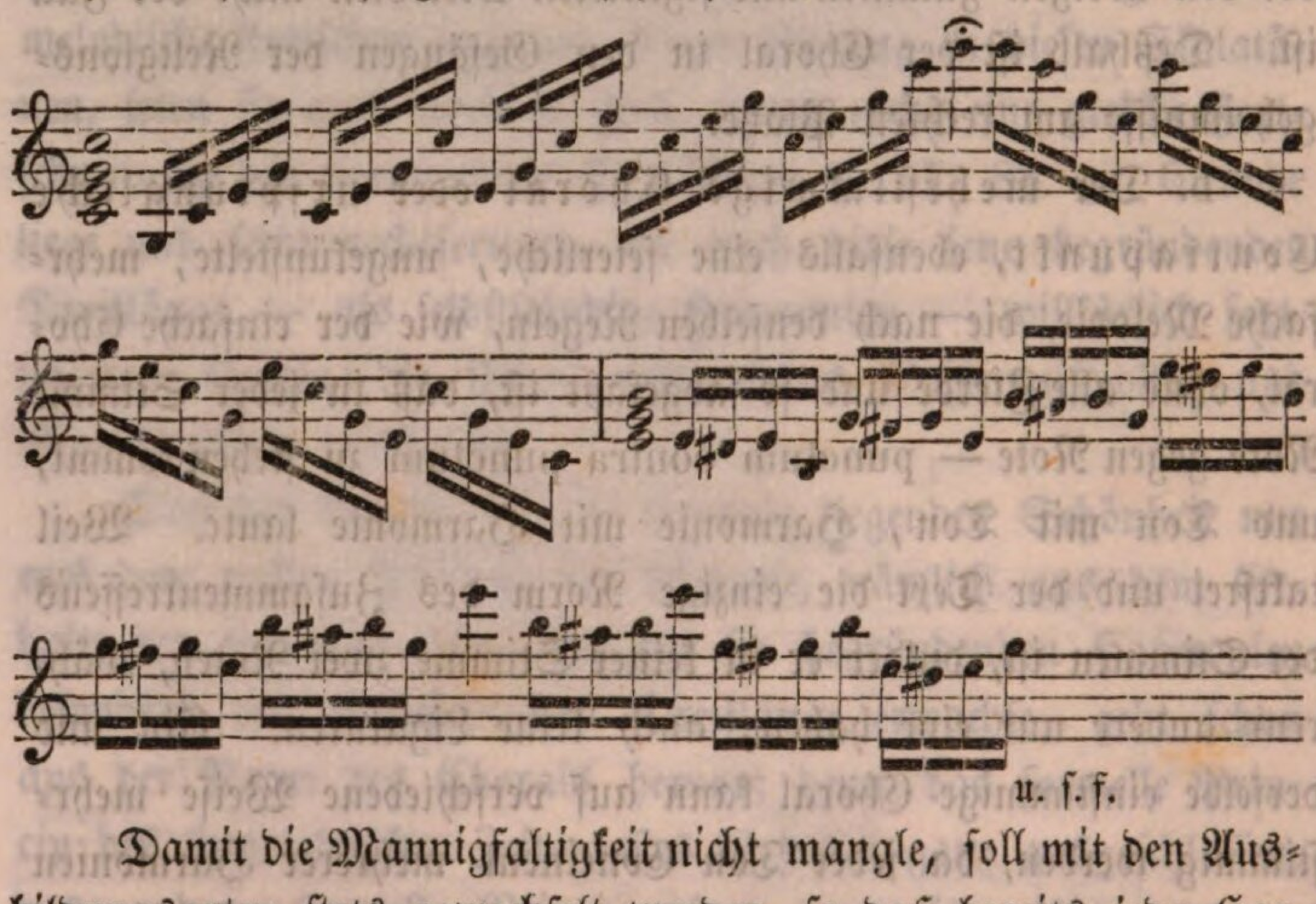
Daß der Grund der im Chorale liegenden Schönheit nur aus dem reellen Principe der Melodie, nämlich aus dem Gehalte der einzelnen Töne und der sie begründenden Harmonien besonders der majestätischen Dreiklänge erwachse, geht schon aus der Natur des Chorals hervor; denn das formelle Princip des symmetrischen Zeitmaaßes ist dabei ganz ausgeschlossen, das andere formelle Princip einer numerösen Unterordnung hoher und tiefer Töne ist ebenfalls nicht wesentlich und trägt nur im Allgemeinen etwas bei, da überhaupt, wie die Skala selbst, ebenso auch die melodischen Combinationen der in selber enthaltenen Töne großentheils nur bloßer Willkür unterliegen, selten in einem Choralstücke ein strenger, regelmäßiger

Plan befolgt ist, nicht einmal hinsichtlich des Anfanges und Schlusses das Gesetz der Einheit allzeit berücksichtigt erscheint, vielweniger im Verlaufe der Melodie eine genaue Organisation herrscht — auch selten auf Zweck und Mittel eine Rücksicht genommen ist. Deßungeachtet bleibt der Choral in seiner Art allzeit legal, indem ihn die zu Grunde liegenden Harmonien, deren Concinenten die in selbem vorkommenden Töne sind, rechtfertigen, und enthält in der Regel etwas eben so Feierliches, Majestätisches als Geheimnißvolles; der Grund des Erstern liegt, wie bereits gesagt wurde, in der Erhabenheit und Majestät der den einzelnen Tönen zu Grunde liegenden verwandten Dreiklänge, der Grund des Letztern dürfte überdieß auch darin liegen, daß das menschliche Ohr diese zu Grunde liegenden Dreiklänge und ihre verborgene Fortschreitung wohl ahnt, aber nicht ausdrücklich hinzuzudenken oder zu fassen vermag, während dieß bei den übrigen galanten und figurirten Melodien nicht der Fall ist. Deßhalb ist der Choral in den Gesängen der Religionsgeheimnisse am rechten Platze.

b. Der mehrstimmige Choral oder ursprüngliche Contrapunkt, ebenfalls eine feierliche, ungekünstelte, mehrfache Melodie, die nach denselben Regeln, wie der einfache Choral, ohne alle Zierde und so abgefaßt ist, daß in jeder Stimme Note gegen Note — punctum contra punctum zu stehen kommt, und Ton mit Ton, Harmonie mit Harmonie laute. Weil taktfrei und der Text die einzige Norm des Zusammentreffens der Stimmen ist, duldet er in keiner Stimme zwei Noten, während andere nur eine haben, auch keine Ligaturen. Ein und derselbe einstimmige Choral kann auf verschiedene Weise mehrstimmig werden, da jeder Ton Concinent mehrerer Harmonien seyn kann. Die Harmonien müssen jedoch allzeit nach den Verwandtschaftsregeln gewählt und verbunden werden.

c. Das freie Präludium, eine freie, jedoch gefällige Ausbildung verwandter Harmonienfolgen. Als Skizzen zu solchen Präludien dienen alle oben von § 89 bis 100 angeführten oder angedeuteten Harmonienverbindungen, (jedoch die aus

Ligaturen bestehenden eignen sich nicht so gut), können aber um Vieles erweitert seyn, theils durch Wiederholung derselben Harmonien an andern Stellen, oder durch Versetzungen, theils durch Einmischung einzelner Harmonien und Uebergänge entfernt verwandter Tonreiche. Die melodischen Ausbildungen dieser Harmonienfolgen geschehen auf ähnliche Art, wie §. 131 angedeutet wurde, jedoch in größerer Ausdehnung bald in aufsteigender Form, oder in beiden zugleich, so daß die Ausbildung einer einzigen Harmonie oft den Umfang mehrerer Oktaven erheischt, und durch 5 bis 6 Takte oder noch länger dauert, jedoch nie im Takte geschrieben wird. Bei aller Mannigfaltigkeit und Freiheit soll indessen dennoch eine Ordnung hervorleuchten, weßhalb die einzelnen Theile einer größern Ausbildung nicht nur in einem bestimmten durch den Notenwerth bezeichneten Zeitmaaße abgefaßt werden müssen, sondern, soviel es thunlich ist, auch parthienweise geordnet seyn sollen.



u. s. f.

Damit die Mannigfaltigkeit nicht mangle, soll mit den Ausbildungsarten stets gewechselt werden, so daß bereits jede Harmonie auf eine andere Art ausgebildet erscheine, und im Anfange die einfachsten, im Verlaufe aber allzeit komplicirtere auftreten.

Zu den Gemischten gehören a. die Fantasie und b. das Recitativ.

Die Fantasie unterscheidet sich von dem freien Präludium nur dadurch, daß takthältige kleinere oder größere Sätze in die harmonischen Ausbildungen eingeschaltet sind. Manchesmal finden sich indessen nur verbindende kurze Melodien (wie §. 134 beschrieben wurden) von zwei oder vier Takten, und zwar in der Regel allzeit dieselben — nur verschieden variirt (nach §. 142); manchesmal aber auch geschlossene Sätze, besonders ein bestimmtes Thema, das dann gleichsam die Seele des ganzen Tonstückes bildet, und von Zeit zu Zeit in verschiedenen nahe oder entfernt verwandten Tonreichen unverändert oder variirt wiederkehrt; anfangs pflegt es einige Male unverändert einzutreten, später aber, damit es nicht ermüde, muß es variirt erscheinen, und zwar zuerst nur melodisch variirt, später und am Ende kann es auch durch Unterstellung anderer Harmonien variirt, oder auch ein Theil oder Umriß desselben als ein Gang 2c. gebraucht werden. Wenn es aber einzutreten habe, bleibt dem Compositeur überlassen, der besonders bei einer solchen Fantasie sein musikalisch-ästhetisches Gefühl und Talent zeigen kann und soll.

Nach Art einer Fantasie werden oft auch die Introduzioni verfaßt.

Das Recitativ ist eine freie Melodie, die wohl meistens im Takte geschrieben wird, und auch strenge takthältige Stellen als Vor- oder Nach- oder Zwischenspiel enthalten kann, zugleich aber so lange es eigentlich Recitativ ist, in der Regel nie taktmäßig, sondern mehr recitirend vorgetragen wird, weßhalb dann auch nebst den gehörigen Pausen allzeit auch das Schlag- oder Schlußwort der recitirenden Stimme bei allen begleitenden Stimmen ausgesetzt wird und werden muß, eben weil das eigentliche Rezitativ taktfrei, und nur im Allgemeinen in etwas an den Notenwerth gebunden ist. Die Recitative haben gewöhnlich wenig Zusammenhängendes, und ihr Zweck ist nicht, ein abgerundetes Ganze zu bilden; überhaupt scheint die Musik dabei nur eine Nebenrolle zu spielen, und mehr etwas Zugegebenes, al Selbstständiges zu seyn.

2. Von den takthältigen melodischen Kompositionsarten.

147. Diese theilen sich in glatte und in galante; die erstern sind mehr ernst, lieben besonders Ligaturen und verschiedenartige Nachahmungen, gehören jedoch strenge genommen der Melodie im weitern Sinne an, da sie durch kein rythmisches Zeitmaaß und durch keine symmetrisch vertheilten halben und ganzen Cadenzen organisirt sind; die letztern sind mehr gefällig, prangen mit vielen Ziereien, Vor- und Nachschlägen, und sind gewöhnlich durch ein rythmisches Zeitmaaß und durch symmetrisch vertheilte viertel, halbe, dreiviertel und ganze Cadenzen organisirt und gehören daher der Melodie im engern Sinne an. Bei den letztern ist der Hauptzweck, dem menschlichen Ohre eine gefällige, gut geordnete und allseitig organisirte und daher leicht faßliche Idee oder Ideenkombination vorzutragen, und gleichsam durch selbes zum Herzen selbst zu reden und in demselben einen bestimmten Affect der Freude, des Zartgefühles, Mitleides oder der Trauer u. s. f. anzuregen, wozu dann auch alle drei melodischen Principe, das reelle und die beiden formellen vollkommen zusammenwirken; bei den erstern hingegen ist der nächste Zweck, einen bestimmten Nachahmungs-Numerus zu realisiren, wobei das Gehör großentheils nur eine negative Stimme hat und die melodischen Principe nicht allseitig, sondern hinsichtlich der Nachahmung oder eines ähnlichen bestimmten Verbindungsnumerus zusammenwirken, weßhalb dann auch die dadurch erzeugte Schönheit mehr formell als reell ist, und derlei Compositionsarten größtentheils mehr den Verstand als das Herz ansprechen, und so erklärt es sich dann auch, daß die erstern Kompositionsarten in der Regel nur von Kennern gehörig gewürdigt werden, während das zwar zarte jedoch nicht künstlich gebildete Ohr des Nichtkenners oft nicht nur nicht angesprochen, sondern oft sogar beleidiget wird. Auch zeigt die Erfahrung, daß selbst Kenner mehr zur Bewunderung der Kunst und mühsamen Durcharbeitung, als zu einem bestimmten Affecte des Herzens angeregt werden, und

dieß ganz natürlich, weil die Schönheit nur in der künstlichen und mühsam durchgearbeiteten Form liegt. Dieß gilt besonders von jenen dieser Kompositionsarten, auf welche man zur Zeit der musikalischen Scholastik fast das ganze Studium verwendete, um nur recht gezwungene — auf kalter Berechnung und trockenem Mechanismus beruhende Combinationen hervorzubringen. Ein sehr berühmter Theoretiker der neuern Zeit bemerkte hierüber, daß er sich nicht zu entscheiden getraue, ob bei derlei Compositionen die Mühe des Compositeurs oder des Zuhörers in Auffassung derselben größer sei. Und um durch diese Aeußerung nicht etwa den Vorwurf einzuärndten, als sei er nur deßhalb für diese schwerfälligen Compositionen nicht eingenommen, weil er sie selbst nicht auffassen oder zu bearbeiten im Stande wäre, so arbeitete er selbst von jeder Gattung originelle Beispiele mit wunderbarer Mühe und formeller Kunst aus: weßhalb seine Aeußerung desto größere Beachtung verdient.

A. Glatte takthältige Kompositionsarten
oder
im sogenannten strengen Style abgefaßte Kompositionen.

Hieher gehören:

I. Alle Gattungen des takthältigen Contrapunktes, der sich in den einfachen und mehrfachen theilt. Der einfache takthältige Contrapunkt ist nichts anders als ein mehrstimmiger Choral im Taktmaaße geschrieben. Man unterscheidet gewöhnlich fünf Arten dieses einfachen Contrapunktes, die jedoch nicht wesentlich, sondern nur formell verschieden sind; bei der ersten Art nämlich haben alle Stimmen gleich schnelle Noten, und schreiten im gleichen Zeitmaaße fort; bei der zweiten*) hat eine Stimme noch so viele und daher um die Hälfte schnellere Noten; bei der dritten singt eine Stimme vier Noten, während die andern eine singen; bei der vierten sind Punktirungen und Ligaturen angebracht; bei der fünften

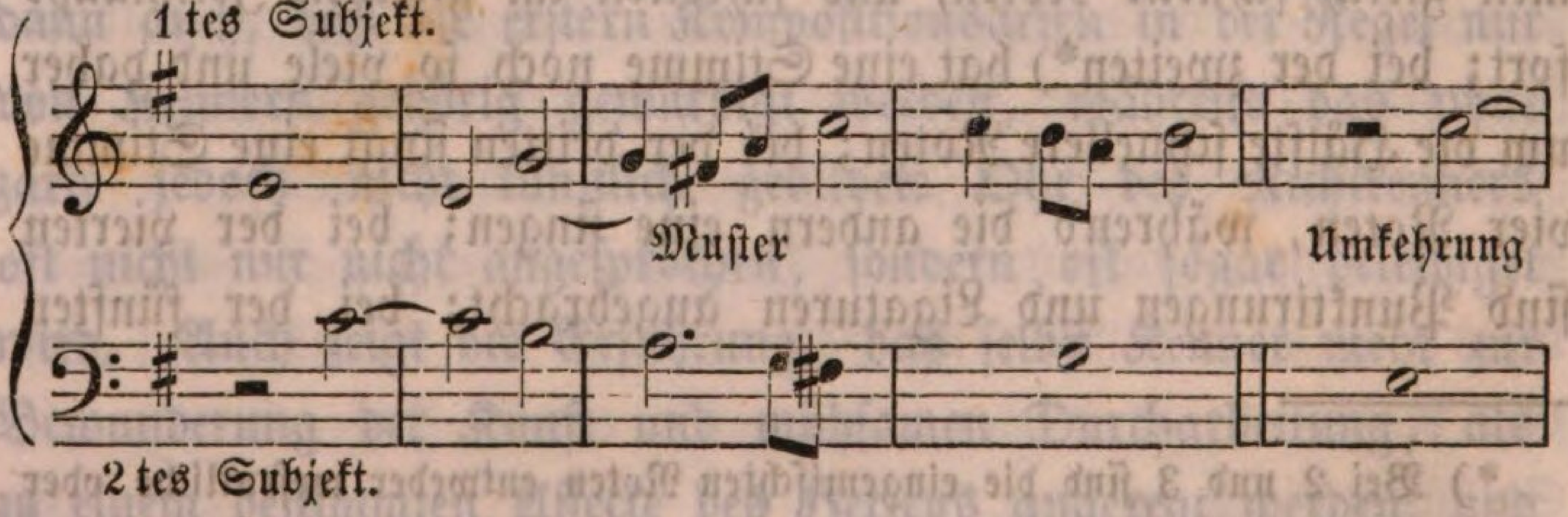
*) Bei 2 und 3 sind die eingemischten Noten entweder wesentliche oder durchgehende.

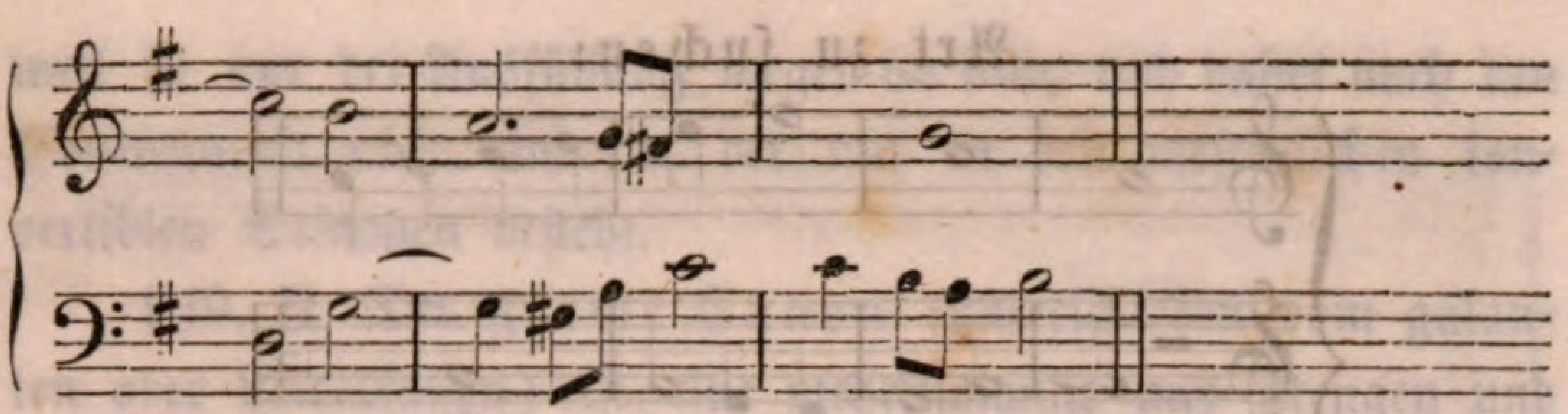
sind Ligaturen und durchgehende Noten zugleich. Dieser Gattung Contrapunkt ist die Nachahmung nicht wesentlich, noch hat sie sonst andere spezielle Regeln — außer denen der Harmonien und Melodien im Allgemeinen, nöthig: überhaupt ist jeder mehrstimmige glatte Gesang — ein einfacher Contrapunkt.

Der *mehrfache taktghältige Contrapunkt* hingegen hat dieses Charakteristische, daß die wesentlichen Stimmen desselben *bestimmte Umkehrungen* erleiden, und bei diesen Umkehrungen *jede zu den übrigen einen guten Baß bildet*, welches daher seine Grundregel ist.

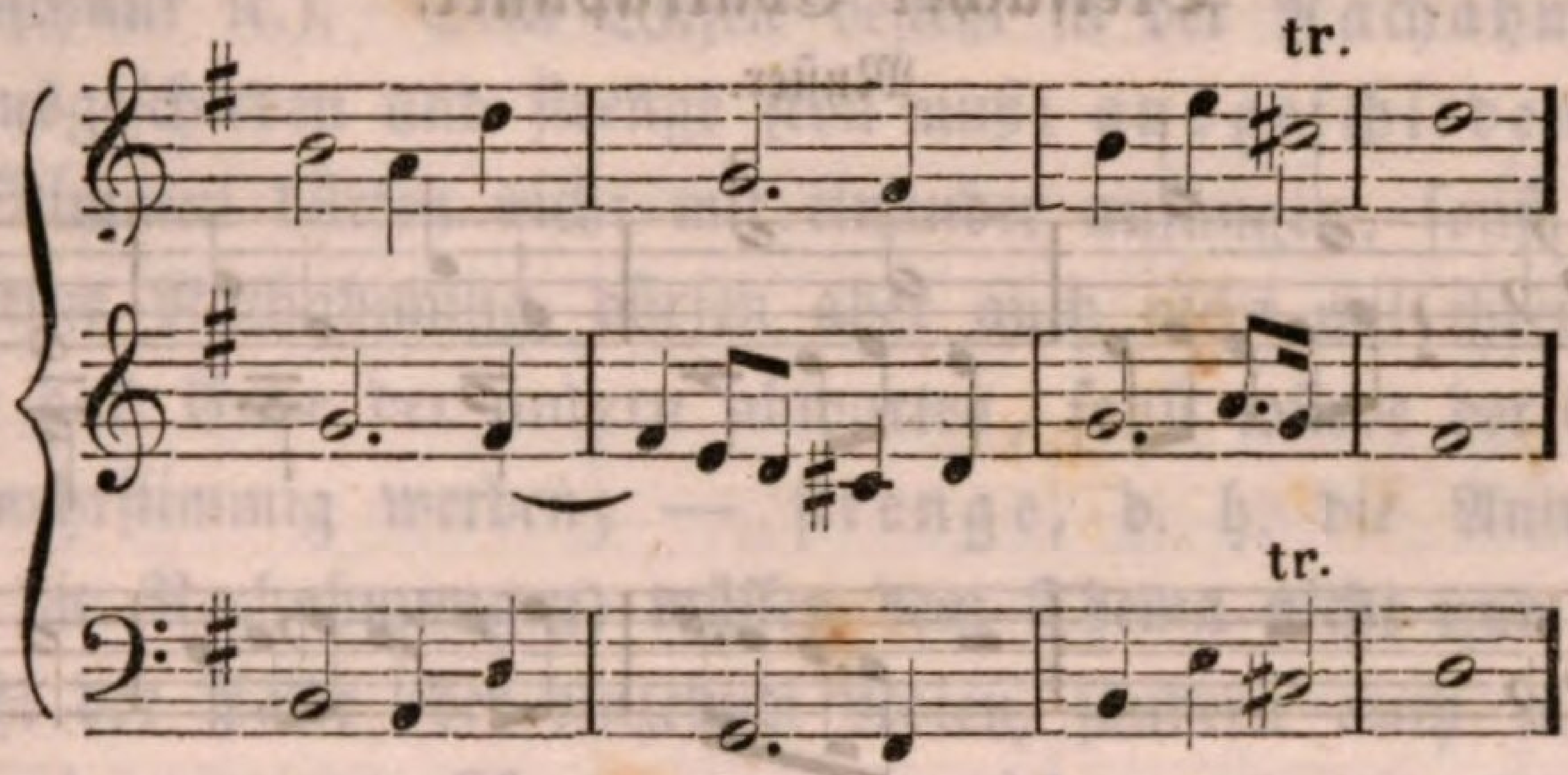
Je nachdem dann diese Fähigkeit zu einer bestimmten Umkehrung und Bildung eines geregelten Basses zu den übrigen Stimmen auf zwei, drei und vier wesentliche Stimmen berechnet ist und demselben wirklich zukömmt, wird der mehrfache Contrapunkt in den zweifachen, dreifachen und vierfachen eingetheilt. Nach Art der Umkehrung zerfällt der zweifache oder doppelte Contrapunkt in den *der Oktav*, oder *eines andern Intervalls*, z. B. der Terz oder Dezime 2c.; im erstern Falle geschieht die Umkehrung beider wesentlichen Stimmen (oder beider Subjekte) in dem Intervalle der Oktav, so daß bei der Umkehrung das erste Subjekt in die tiefere Oktav, das zweite Subjekt in die höhere Oktav umgesetzt wird, wodurch es geschieht, daß das erste Subjekt bei der Umkehrung zu dem zweiten Subjekte den Baß bildet, so wie dieses vor der Umkehrung jenem den Baß gebildet hatte, z. B.

Doppelter Contrapunkt in der Oktave.



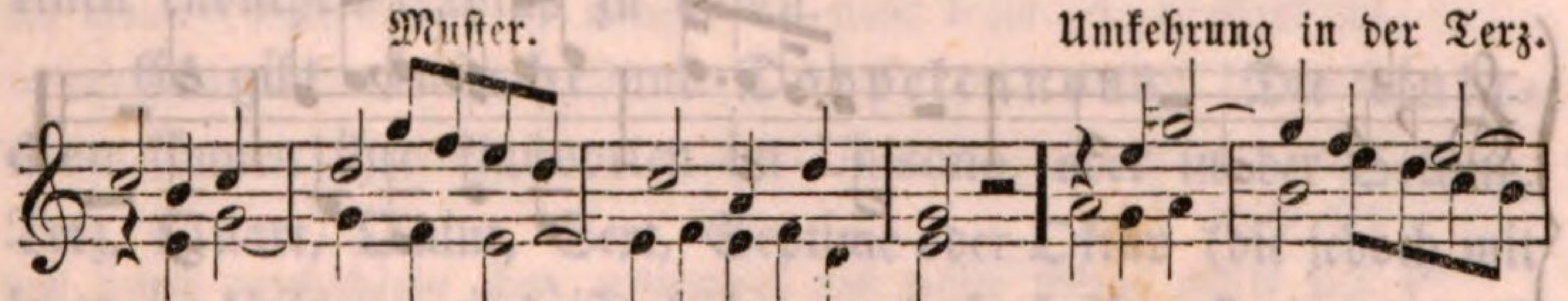


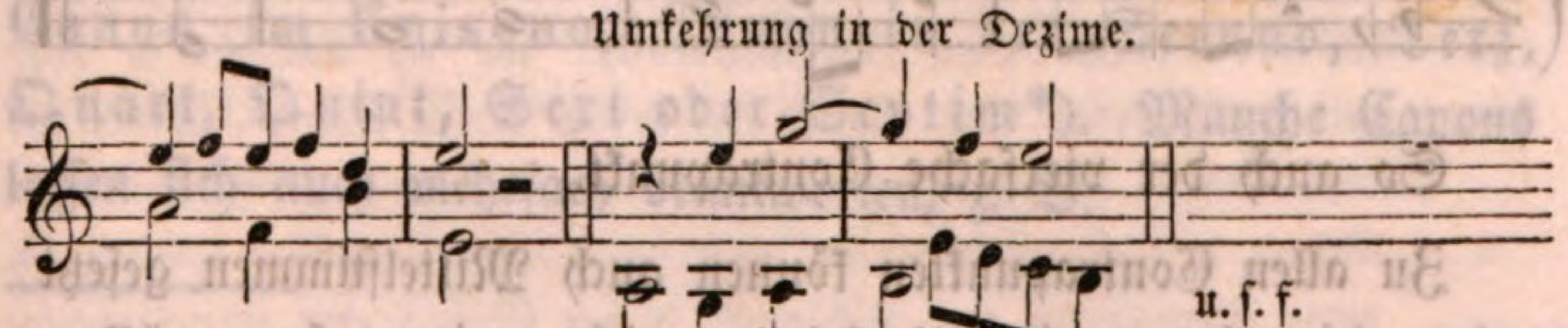
Art ihn leicht zu finden: Man setze bloß das erste Subjekt in der Distanz zweier Oktaven doppelt aus, und setze eine zu beiden passende Mittelmelodie.



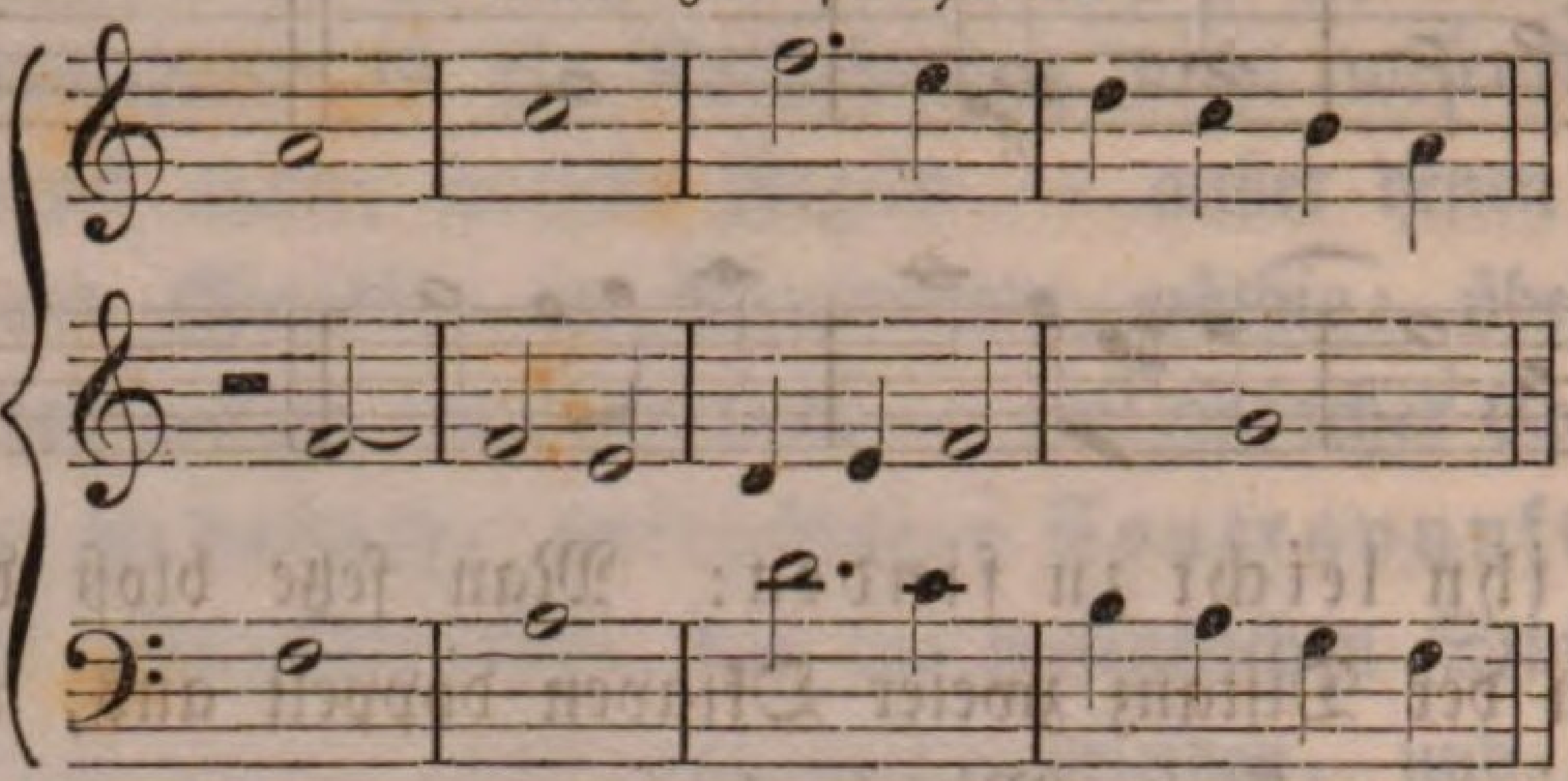
Im zweiten Falle geschieht die Umkehrung des ersten Subjektes in dem bezeichneten Intervalle, z. B. der Terz oder Dezime, der Quint oder Duodezime u. s. f. abwärts gerechnet (weil die obere Stimme in der Umkehrung allzeit Baß wird), das zweite Subjekt hingegen wird allzeit in der Oktave (nach oben) umgekehrt.

Doppelter Contrapunkt in der Terz und Dezime.



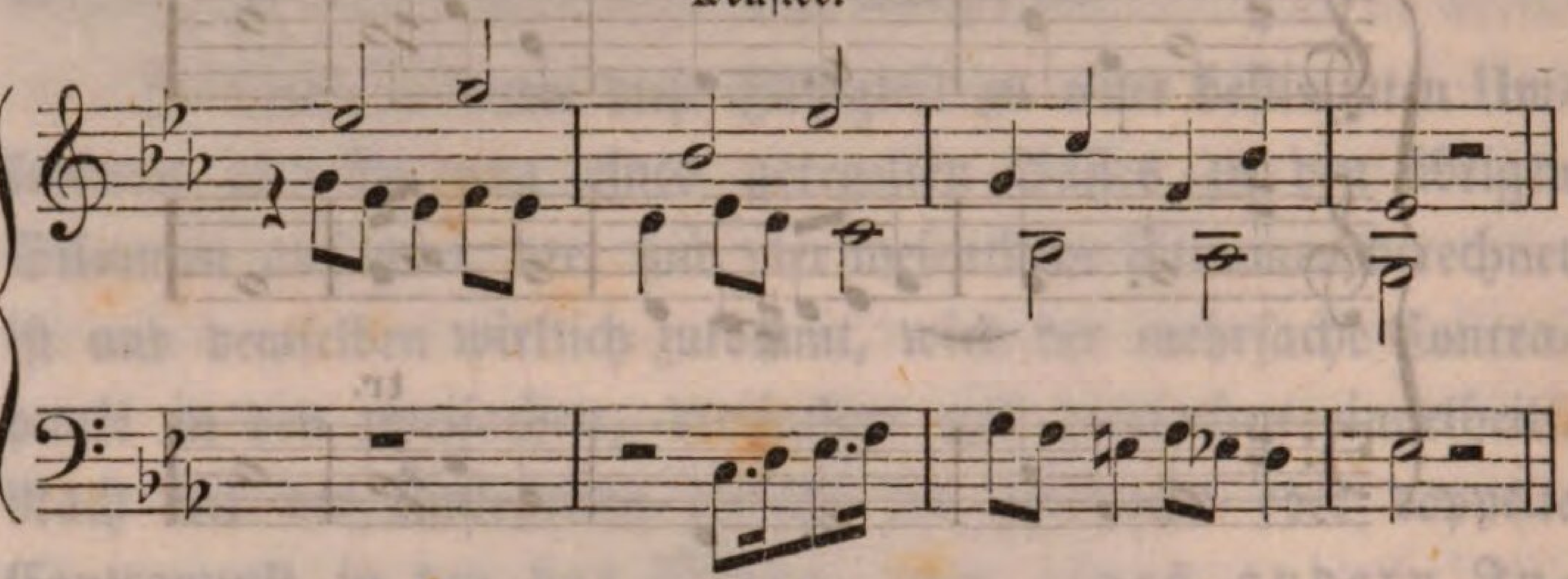


Art zu suchen:

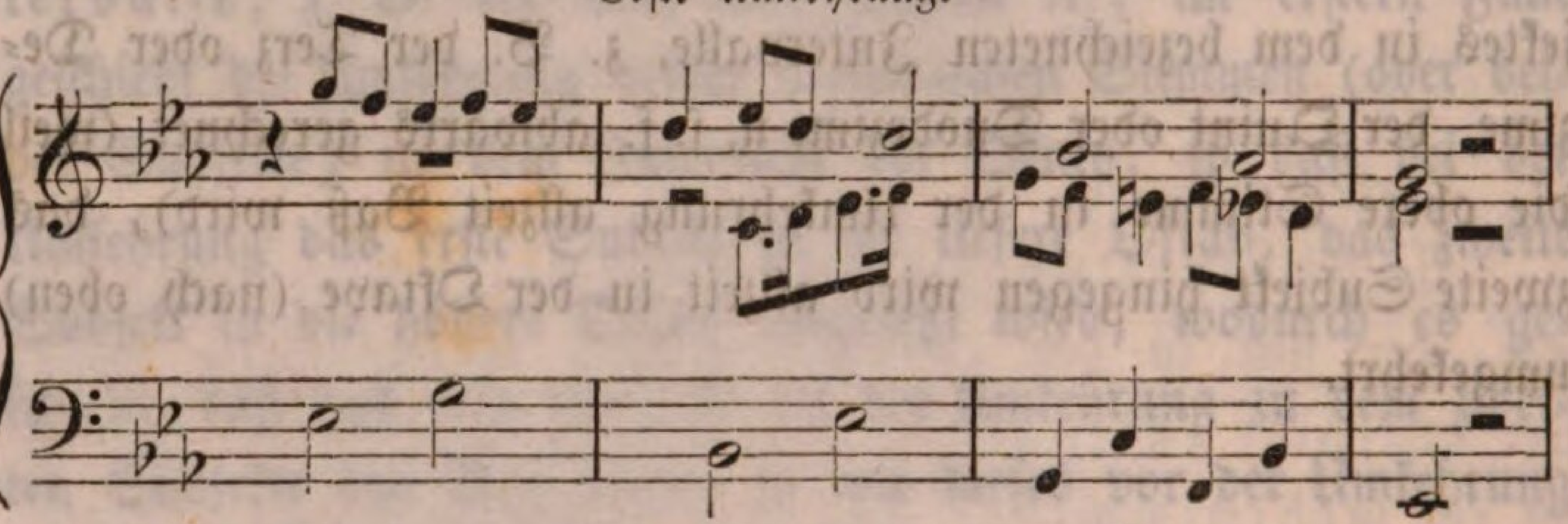


Dreifacher Contrapunkt.

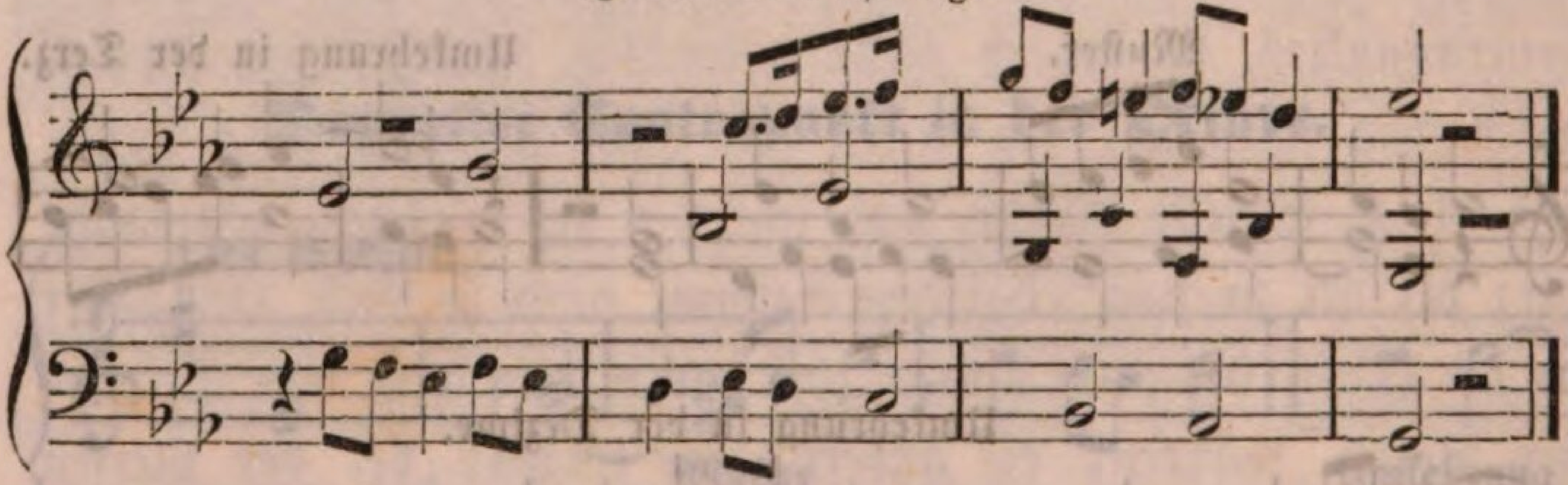
Muster.



Erste Umkehrung.



Zweite Umkehrung.



So auch der vierfache Contrapunkt.

Zu allen Contrapunkten können auch Mittelstimmen gesetzt werden, die aber zu einer Umkehrung nicht geeignet seyn müssen,

weil sie nur der Ausfüllung wegen da sind, und daher auch den Contrapunkt nicht ändern, der nur in den wesentlichen konvertiblen Stimmen besteht.

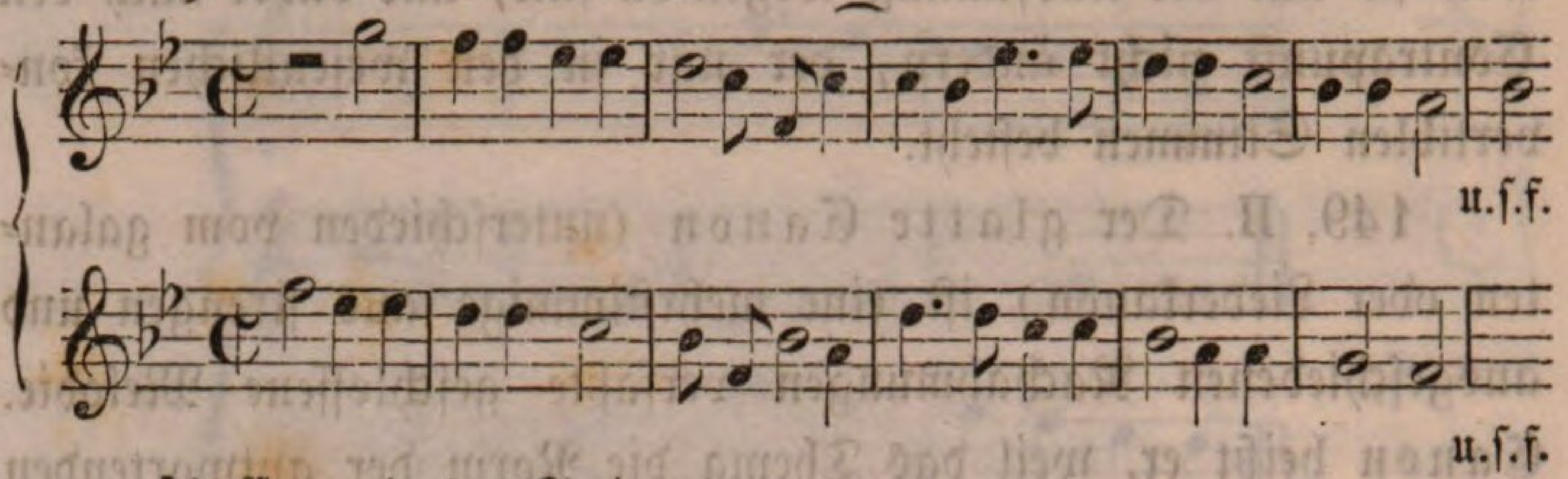
149. II. Der glatte Canon (unterschieden vom galanten oder Liederkanon) ist eine mehrstimmige aus strengen und ausgeschiedenen Nachahmungen verfaßte geschlossene Melodie. Canon heißt er, weil das Thema die Norm der antwortenden Stimmen ist (denn Canon heißt soviel als Norm, Muster, Richtschnur ꝛc.). Sein Wesen besteht in der Nachahmung, die ausgeschieden und strenge seyn muß; ausgeschieden, d. i. die Stimmen dürfen nicht mit einander anfangen, sonst ergibt sich keine Nachahmung, dürfen aber auch nicht mit ihrem Anfange das Ende der andern abwarten, sonst würde der Canon nie mehrstimmig werden; — strenge, d. h. die Antworten (oder die Nachahmungen) müssen dem Thema nicht nur in der Anzahl der Takte oder einzelnen Noten, sondern auch in ihrer Unterordnung und Länge — nur nicht nach der Tongröße gleich seyn, weil die glatten Canons die Antwort nicht bloß im Unisono haben müssen, sondern auch in der Secund, Terz, Quart, Quint, Sext, Septim und Oktav haben können. — Damit der mehrstimmige Canon auch eine geschlossene Melodie werden könne, müssen die ersten Stimmen, die natürlich früher abfertigen, als die zuletzt eingetretene Antwort und Nachahmung, noch eine kurze Melodie nachtragen, welche harmonisch mit der letzten Antwort einhergeht und tauglich ist, mit ihr einen endlichen Schluß zu bilden.

Es gibt einfache und Doppelcanons. Die einfachen können ihre Antworten im Unisono, oder in der Secund, Terz, Quart, Quint, Sext, Septime oder Oktav (die jedoch mit jener im Unisono eins ist) haben, und so heißen sie dann auch Canon im Unisono, Canon in der Secund, Terz, Quart, Quint, Sext oder Septim*). Manche Canons lassen sich auch mehrfach beantworten, z. B.

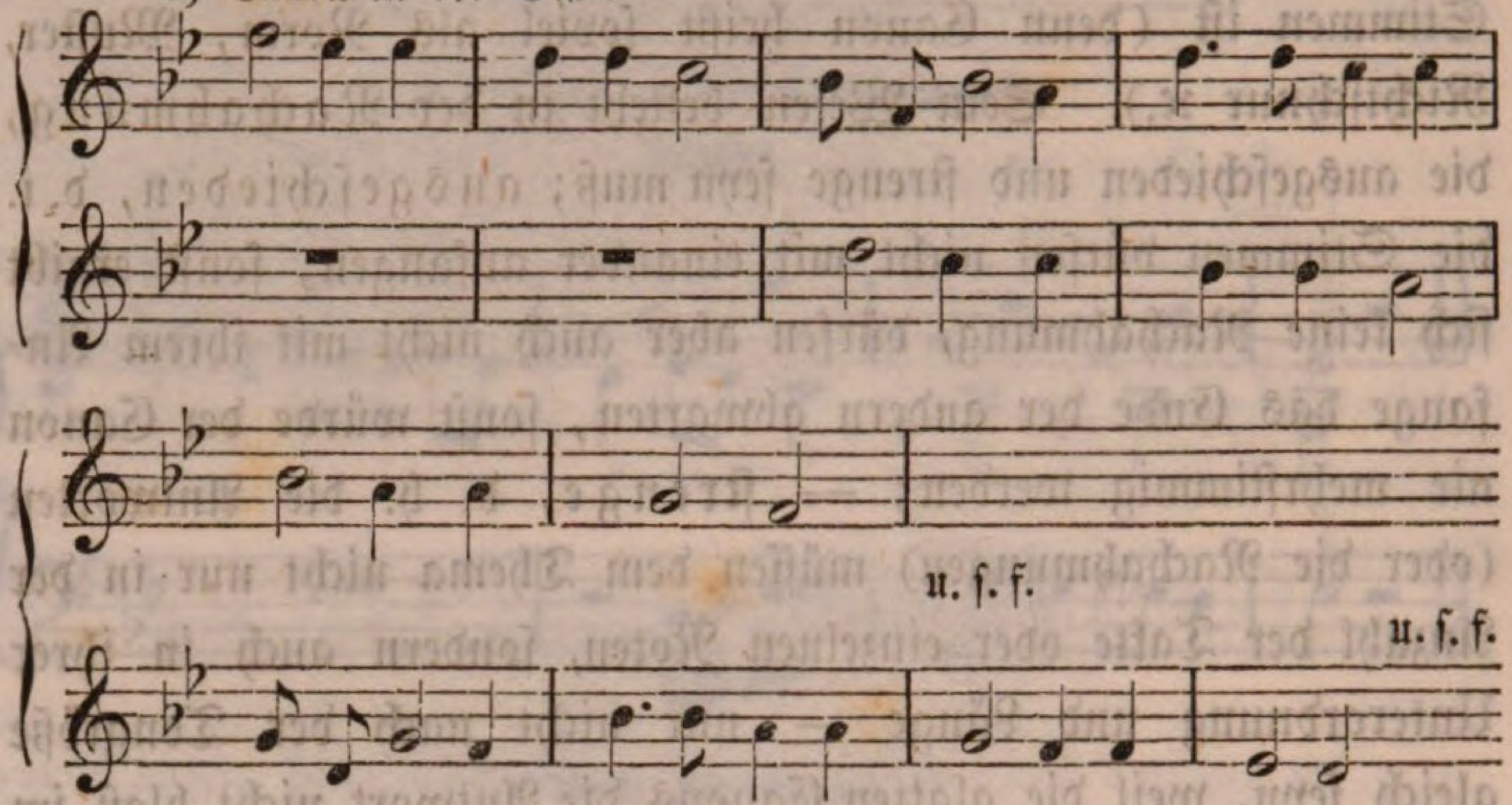
---

*) Da es sich hier nicht um eine Art der Umwendung wie beim Con-

a) Canon in der Sekund.



b) Canon in der Sext.

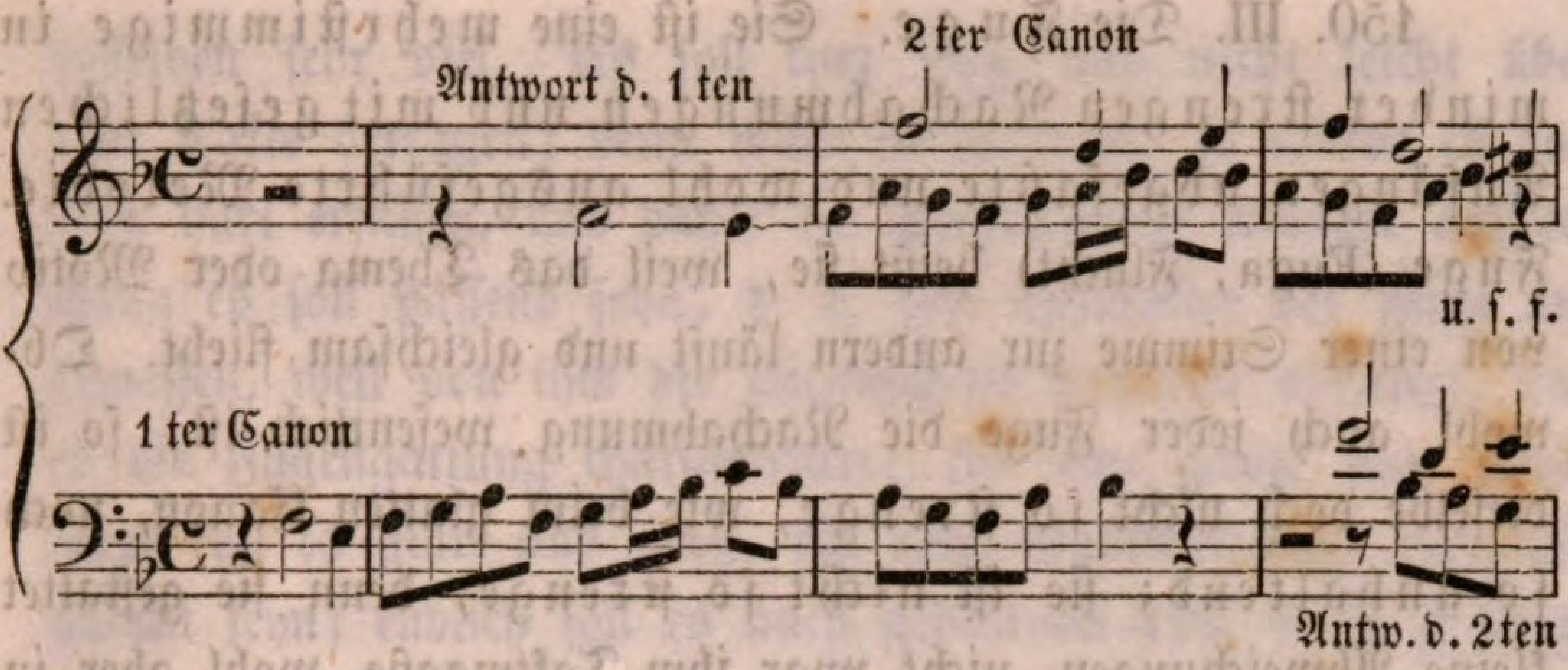


Bei den **Doppelkanons** sind die Stimmen getheilt, und ein Theil wird für diesen und ein anderer aber für einen andern Canon gewidmet; es soll jedoch der zweite noch vor dem Ende des ersten mit seiner Antwort beginnen.*)

---

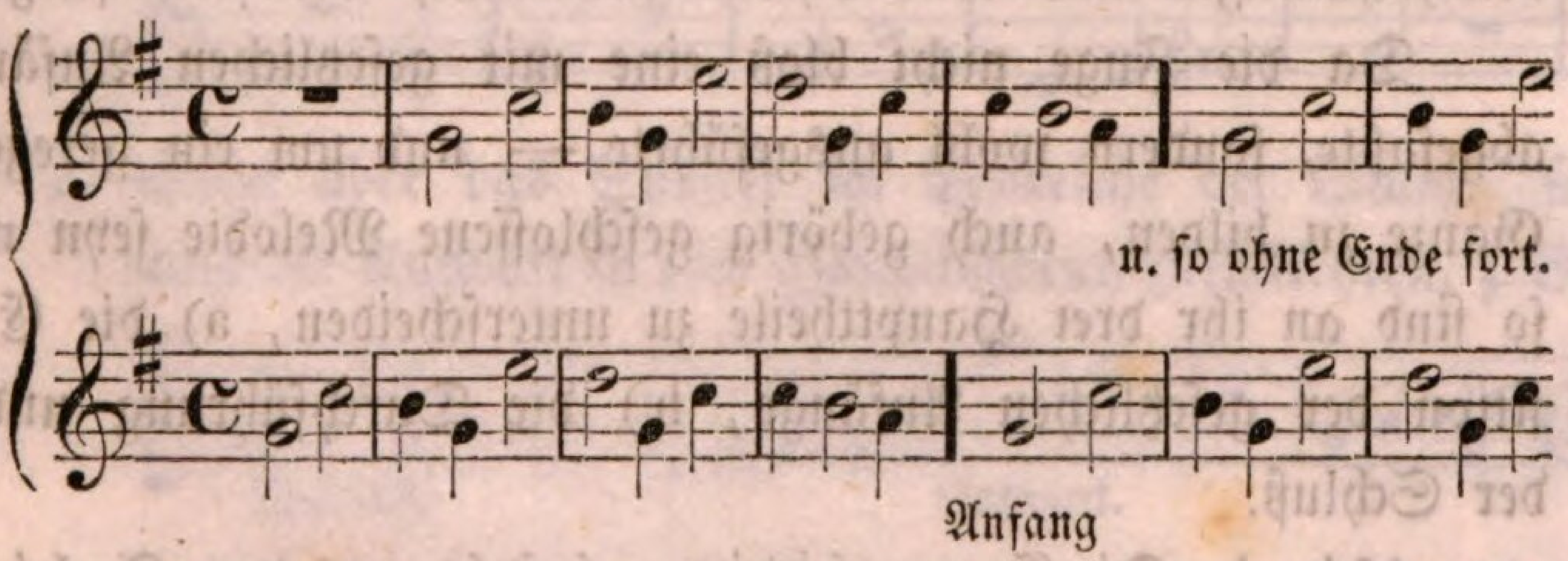
trapunkte handelt, so werden die Intervalle nicht abwärts, sondern wie gewöhnlich nach der Ordnung der Skalatöne gezählt, und da im Beispiele b) die **f** Note des Thema zu der **d** Note, worin die Antwort beginnt, oder besser gesagt **d** zum **f** — allgemein genommen — ein Sextintervall bildet, so heißt der Canon: Canon in der Sext.

*) Die Alten hatten außer den genannten noch verschiedene Arten von Canons, als: Canons der **Vergrößerung** (**Augmentation**) und der **Verkleinerung** (**Diminution**), wo die Antwort in doppelt verlängerten oder doppelt verkürzten Noten eintritt, wobei die Nachahmung jedoch mehr mathematischen, als musikalisch ästhetischen Gehalt hat, ja nicht einmal mehr eine eigentliche Nachahmung ist, deren Hauptwesen und Schönheit in der Einheit oder Gleichförmigkeit mit dem Thema besteht, die hier offenbar ganz vermißt wird,

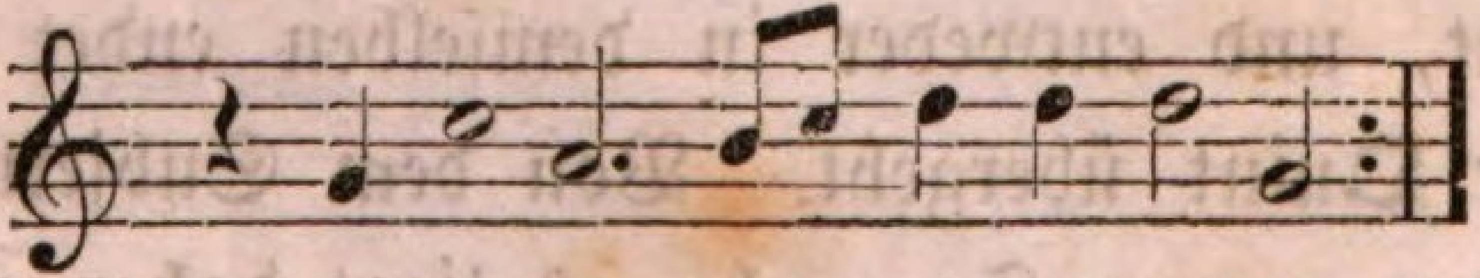


denn im ersten Falle ist die Antwort in allen Theilen um die Hälfte zu groß, im zweiten um die Hälfte zu klein, also in keinem — auch nicht entfernten Einheitsverhälnisse (sondern im Doppelverhältnisse oder Hälfteverhältnisse), ohne das sich keine gehaltvolle Nachahmung denken läßt; beinahe dasselbe gilt von dem rückgängigen Canon, wo ebenfalls die Einheit der Nachahmung gänzlich vermißt wird, und der — sowie manche andere Compositionsarten des sogenannten strengern Styles — nur eine Ausgeburt einer gehaltlosen, formellen Spitzfindigkeit ist.

Nebstdem nennt man auch noch polynorphische Canons, wo ein Thema mehrere Canons gibt, — Zirkelcanons, welche durch alle zwölf Tonarten führen (und die gewöhnlich Canons in der Quart oder Quint sind) — den unendlichen Canon, der ein gewöhnlicher, aber so eingerichteter Canon im Unisono ist, daß die Endesnote dieselbe sei, die die Anfangsnote des Canons war, z. B.



Räthselcanons, wo weder das Taktmaaß, noch der Eintritt der Antworten ausgedrückt ist, sondern nach Art eines Räthsels erst gefunden werden muß.



Oft ist auch weder der Schlüssel, noch die Tonart angegeben.

150. III. Die Fuge. Sie ist eine mehrstimmige in minder strengen Nachahmungen und mit gesetzlichen Anfängen abgefaßte und wohl ausgeführte Melodie. Fuge (Fuga, Flucht) heißt sie, weil das Thema oder Motiv von einer Stimme zur andern läuft und gleichsam flieht. Obwohl auch jeder Fuge die Nachahmung wesentlich ist, so ist dieselbe doch nicht so strenge, wie beim glatten Canon, noch so anhaltend; sie ist nicht so strenge, denn sie gestattet kleine Abweichungen, nicht zwar ihm Taktmaaße, wohl aber in der Fortschreitungsdifferenz, so daß die Fortschreitung eines ganzen Tones durch die Terz, ein Terzsprung durch einen Quartsprung u. s. f. nachgeahmt werden kann, oder mit andern Worten, dem Unisono des Thema kann mit der Secund, der Secund mit der Terz, der Terz mit der Quart &c. geantwortet werden, über einen Ton soll jedoch die Abweichung nie betragen, und auch die Fortschreitung des Unisono muß allzeit durch eigene Noten ausgedrückt werden; — ferner sind die Nachahmungen in der Fuge nicht so anhaltend, wie im Canon, da dieser ganz aus Nachahmungen besteht, die Fuge aber viele nicht nachgeahmte Theile enthält, und strenge genommen nur in den Anfängen eine gesetzliche Nachahmung fordert, im Verlaufe aber viele Freiheit gestattet, jedoch desto vollkommener ist, je mehr sie Nachahmungen aus dem Thema entwickelt, und selbe steigert.

Da die Fuge nicht bloß eine mit gesetzlichen Anfängen abgefaßte, sondern wohl ausgeführte — und um ein geregeltes Ganze zu bilden, auch gehörig geschlossene Melodie seyn muß, so sind an ihr drei Haupttheile zu unterscheiden, a) die Exposition der gesetzlichen Anfänge, b) die Durchführung und c) der Schluß.

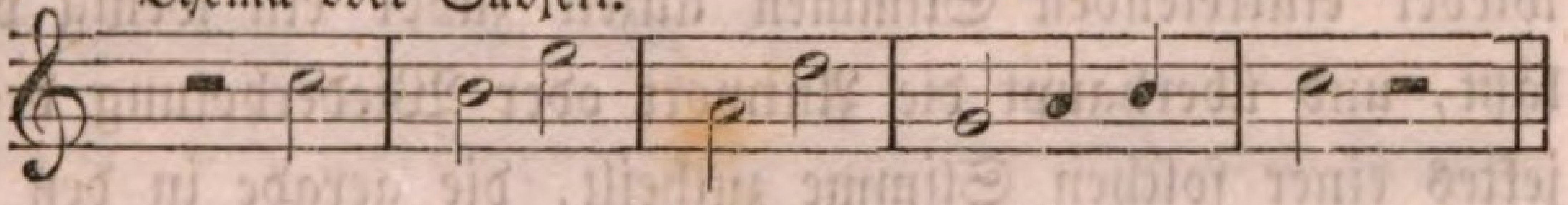
151. A. Die Exposition besteht aus dem Subjekte (Thema) und der Antwort auf dasselbe. Das Subjekt ist eine kurze, passende und gehaltvolle Melodie, die im Zwecktonreiche beginnt, und entweder in demselben endet oder in das Tonreich der Quint übergeht. Von dem Subjekte hängt die Eigenschaft der ganzen Fuge ab, es liegt daher an der Wahl

desselben sehr viel. Es soll kurz seyn und nicht leicht über acht Takte betragen: denn wäre es zu lang, so würde es das Ohr hart erfassen, und daher die Nachahmung weniger ansprechen; es soll passend seyn, d. h. dem Charakter der Fuge angemessen, weil von ihm die Eigenschaft derselben abhängt, und es die Fugengattung charakterisirt: für eine glatte und ernste Fuge soll es glatt und ernst, für eine Galanteriefuge ebenfalls galant seyn; endlich soll es auch gehaltvoll seyn, d. h. zu Engführungen, Nachahmungen, Gängen hinreichenden Stoff enthalten, da eine gute Fuge ganz sich aus dem Thema oder Subjekte entwickeln soll.

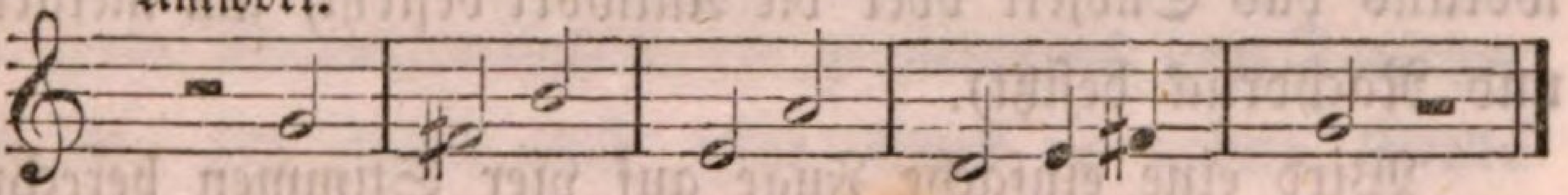
Die Antwort auf das Subjekt ist nichts anders als eine versetzte Wiederholung oder Nachahmung des Subjektes in einer andern Stimme. Für die gesetzliche Antwort gelten folgende allgemeine Regeln:

1) Beginnt und endet das Subjekt in der Haupttonart, so wird die Antwort ganz in das Tonreich der Quint übersetzt, z. B.

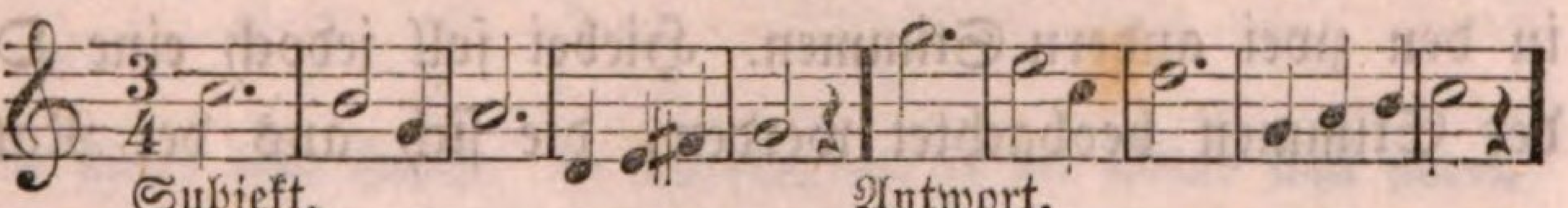
Thema oder Subjekt.



Antwort.



2) Endet aber das Subjekt im Tonreiche der Quint, so muß die Antwort in das Haupttonreich zurückkehren, z. B.

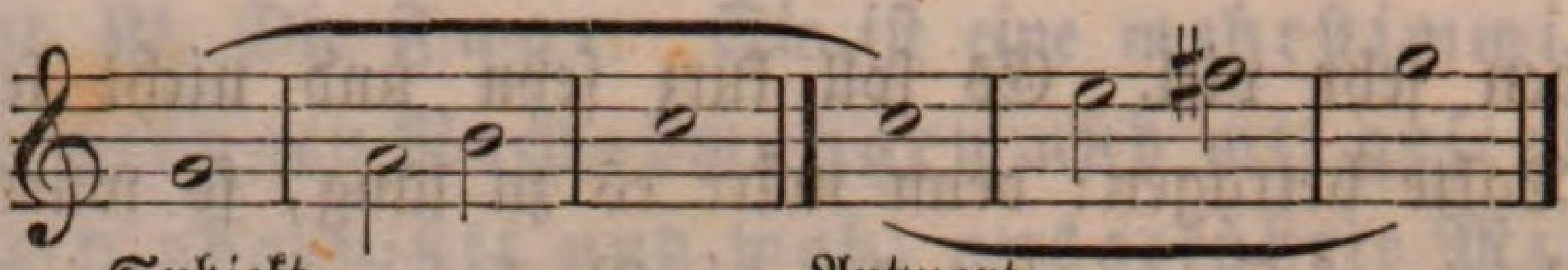


Subjekt. Antwort.

3) Ueberhaupt antwortet die Dominante (d. h. die Quint) der Tonika (d. i. dem Grundtone des Zwecktonreiches) und die Tonika der Dominante am Anfange und Ende der Antwort, z. B.

---

*) Wenn das Subjekt nicht mit dem Grundtone, sondern der Terz oder



Subjekt. Antwort.

Was den Eintritt der Antwort betrifft, so ist dieser in der Regel desto vollkommener, je unerwarteter und überraschender er ist; daher hält man jene Fugen insgemein für mank und schleppend, wo das Subjekt ganz geschlossen erscheint, und dann erst die Antwort beginnt. Es soll nämlich die Antwort so in die Melodie des Subjektes eingreifen, daß sie gleichsam ein unzertrennliches — nicht mühsam an einander gestücktes — Ganze bilden; wenn man daher auch die Antwort erst nach Vollendung des Subjectes eintreten lassen will, oder es die Natur des Subjektes also erfordert, so soll an die Schlußnote des Subjectes noch wenigstens eine kleine Melodie angeknüpft werden, die gleichsam den Schluß desselben verdeckt. Uebrigens soll der Eintritt der Antwort oder des wiederholten Subjektes allzeit — auch im Verlaufe der Fuge besonders herausgehoben erscheinen (weßhalb man im Verlaufe der Durchführung die wieder eintretenden Stimmen allzeit zuvor ein wenig pausiren läßt, und überhaupt die Antwort oder Wiederholung des Subjektes einer solchen Stimme zutheilt, die gerade in den Tönen, woraus das Subjekt oder die Antwort besteht, am meisten Kraft und Nachdruck besitzt).

Wird eine einfache Fuge auf vier Stimmen berechnet, so enthält die Exposition nebst dem Subjekte und dessen Antwort, auch noch eine Wiederholung des Subjektes und der Antwort in den zwei andern Stimmen. Hiebei soll jedoch eine Ordnung der Stimmen beobachtet werden, die sich aus der Natur der

---

einem andern Tone der Skala anfängt, so fängt die Antwort mit respektive demselben Intervalle des Quinttonreiches an; dasselbe gilt vom Schlusse des Subjektes und der Antwort, jedoch nach den Regeln Nr. 1 und 2. und um diese Regeln realisiren zu können, sind die oben erwähnten Abweichungen in der Antwort nicht nur erlaubt, sondern nothwendig.

Stimme und deren Umfange selbst ergibt. Wenn daher z. B. das erste Subjekt von der Sopran- und dessen Antwort von der Altstimme vorgetragen wird, so soll die Wiederholung des Subjektes vom Tenore und die zweite Antwort vom Basse vorgetragen werden, da die Sopranstimme ihrer Natur und ihrem Umfange nach mit dem Tenor, und der Alt mit dem Basse parallel ist und letztere, Tenor und Baß nämlich, nur um eine Oktav tiefer klingen. Uebrigens muß die zweite Antwort auf das wiederholte Subjekt in gleicher Entfernung, d. h. in strenger Symmetrie eintreten, während von dem ersten Theile der Exposition des Subjektes und dessen Antwort bis zum zweiten Theile derselben d. i. bis zur Wiederholung des Subjektes und der Antwort diese Symmetrie nicht nothwendig ist.

Hinsichtlich der Melodie, welche die Subjektstimme vorträgt, während die andern Stimmen die Antwort oder das wiederholte Subjekt vortragen, kann selbe von der folgenden Stimme ebenfalls nachgeahmt werden, ist jedoch nicht absolut nothwendig, wenn es aber seyn kann, desto erwünschter, und die Exposition desto vollkommener. *)

152. B. Die Durchführung ist bei verschiedenen Fugengattungen verschieden, und gestattet auch bei jeder einzelnen Gattung große Mannigfaltigkeit, die großentheils dem Tonsetzer überlassen ist, der hiebei auch seine Kunst in hohem Grade zeigen kann. Das Feld der Durchführung bilden alle nahe und entfernt verwandten Tonreiche, die dem Compositeur nach

*) Man findet auch Fugen, wo die Antwort in der Oktav statt findet, welche jedoch eben wegen der hieraus entstehenden Eintönigkeit und Mangel an Mannigfaltigkeit wenig zu empfehlen sind. Auch findet man Expositionen, die nach andern Regeln abgefaßt sind, und wo sich auch hinsichtlich des Eintrittes der Stimmen keine Symmetrie vorfindet; es mögen auch diese ihren Gehalt haben; indessen dürfen doch die nach obigen Regeln abgefaßten die gefälligsten seyn, und die meisten und solidesten Fugen der neuern Zeit sind nach diesen Normen abgefaßt.

Belieben zu Gebote stehen, wobei jedoch die allgemeinen Grundgesetze der Harmonienverbindungen, wie es sich von selbst versteht, stets zu berücksichtigen sind, denn auch in der Fuge, wie in allen Tonstücken darf die nächste und letzte Einheit, und auch das Gesetz der Mannigfaltigkeit nie verletzt werden, als welche die Grundpfeiler aller Legalität und ästhetischen Schönheit in der Tonkunst überhaupt und in jedem Tonstücke insbesondere sind und bleiben.

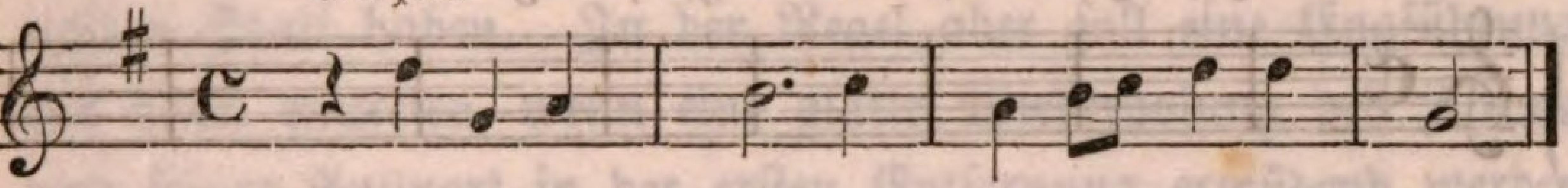
Den Stoff oder die Bestandtheile der Durchführung bilden a) verschiedenartige Imitationen des ganzen Subjektes und seiner Antwort, b) theilweise Entwicklungen des Subjektes und seiner Antwort (oder dadurch veranlaßte Episoden) und c) die Engführungen (Stretti).

a) Die verschiedenartigen Imitationen des ganzen Subjektes und seiner Antwort bestehen darin, daß man das Subjekt durch das Subjekt, und Antwort durch Antwort imitirt, was rücksichtlich der natürlichen Nachahmung entweder strenge oder nicht strenge, und letzteres wieder im Unisono oder in andern Intervallen geschehen kann; rücksichtlich der künstlichen (oder besser gekünstelten) Nachahmung aber auch noch durch Gegenbewegung, oder Augmentation und Diminution zu geschehen pflegt, worin jedoch nur ein formeller bloß auf dem Papier geltender Werth und Gehalt liegt; denn nichts zu sagen von der die Einheit und das Wesen der Nachahmung ganz aufhebenden Augmentation und Diminution, die nur in der Mathematik nicht aber in der Musik einen ästhetischen Gehalt hat, wie oben berührt wurde, liegt auch in der Umkehrung nichts weniger, als eine reelle Nachahmungsschönheit; denn jedem gründlichen Tonforscher ist es zur Genüge bekannt, daß jede Melodie in der entgegengesetzten Fortschreitung (oder wenn man sie rückwärts spielt, d. i. in der krebsgängigen Fortschreitung, die auch hieher gehört, da sie ein Species der Gegenbewegung ist) einen absolut verschiedenen Sinn giebt, indem die reellen Töne in ganz verschiedener, ja ganz entgegengesetzter Combination dastehen;

wie sollte nun eine Idee eine reelle Nachahmung oder gleichsam ein Portrait einer andern Idee, die von jener ganz verschieden ist, ja gerade den entgegengesetzten Sinn hat, seyn und heißen können? — Eine Nachahmung in der Ungleichheit und Unähnlichkeit dürfte wohl ein Unding seyn, das nicht nur nicht existirt, sondern nicht einmal sich denken läßt, und mit der weißen Schwärze in Analogie steht.

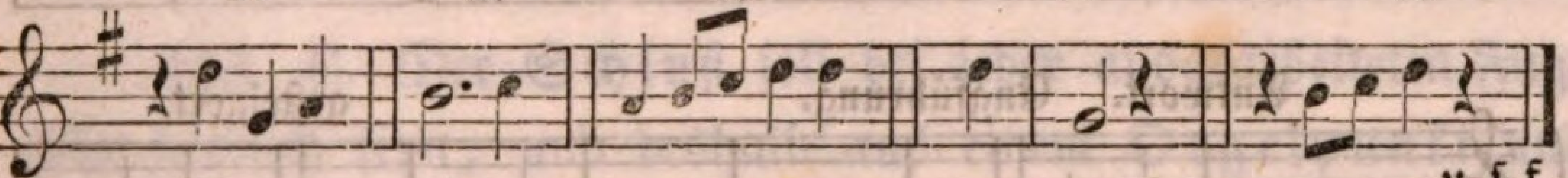
b. Die theilweisen Entwicklungen des Subjektes und seiner Antwort bestehen in verschiedenen aus einzelnen Umrissen derselben gebildeten Führern, Gängen, kleinen kanonischen oder freiern Nachahmungen in verschiedenen Intervallen und Gestalten, z. B.

Subjekt.



In einige Umrisse aufgelöst:

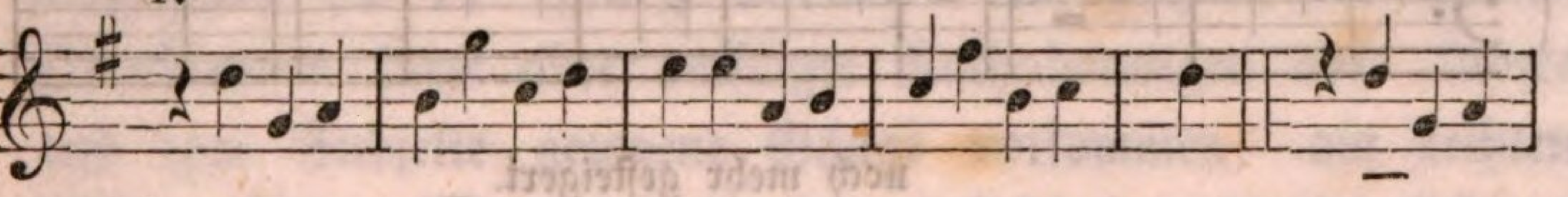
1. 2. 3. 4. 5.



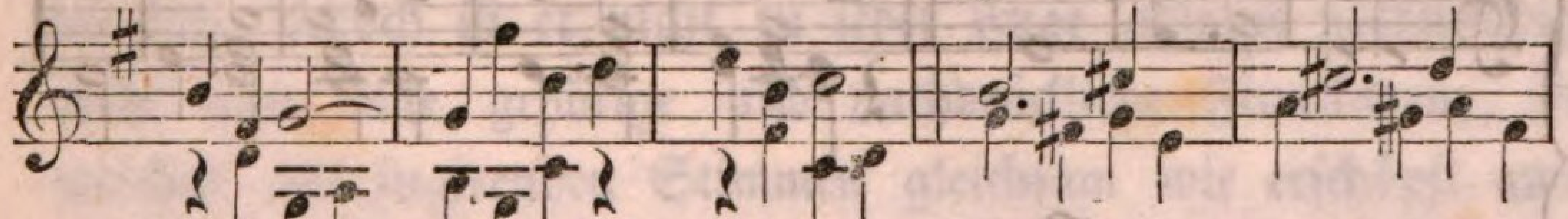
u. s. f.

Einige daraus gebildete Führer, Gänge und Nachahmungen:

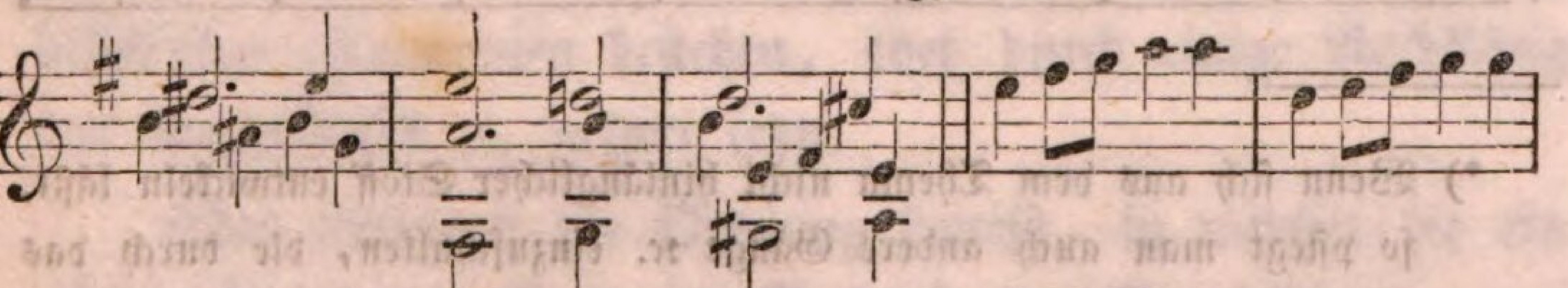
1.

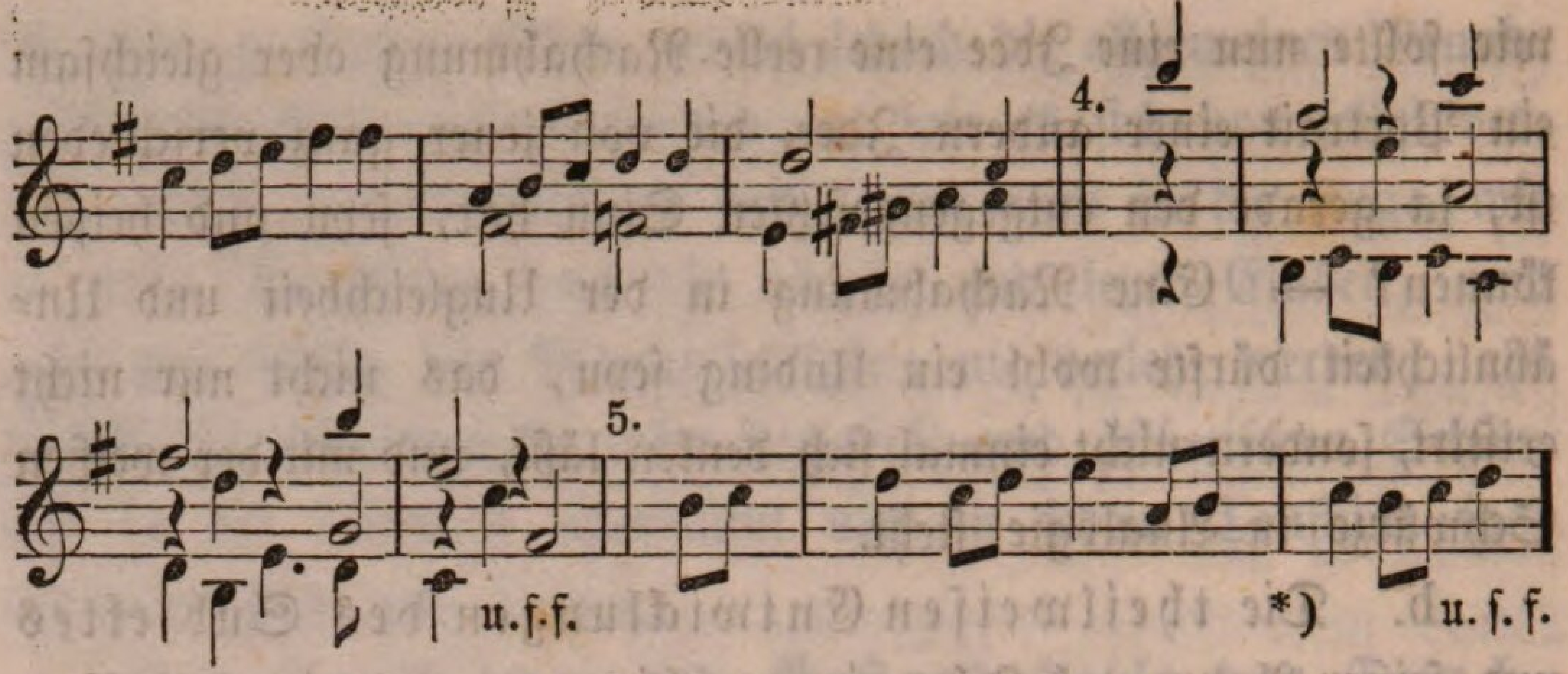


2.

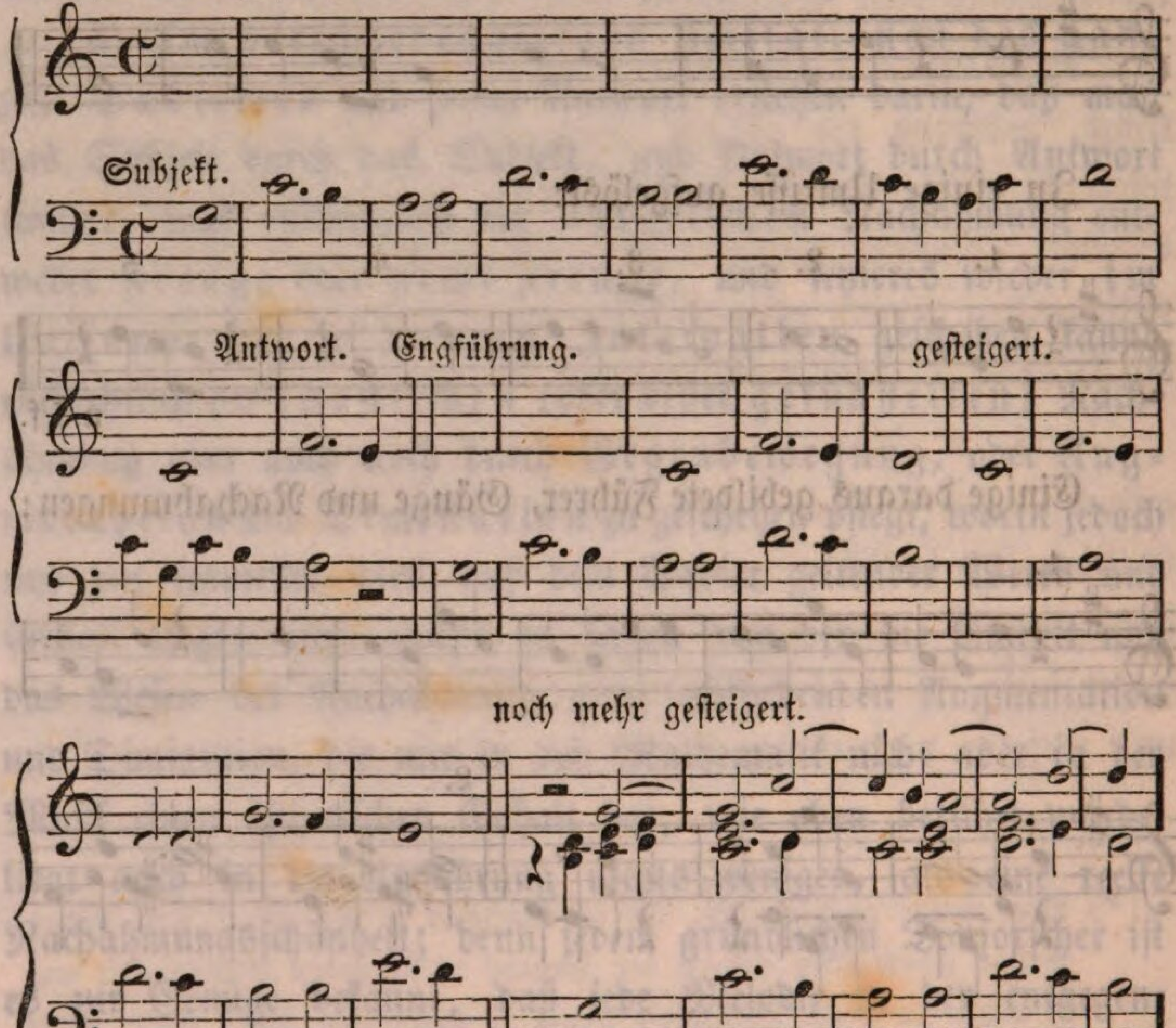


3.



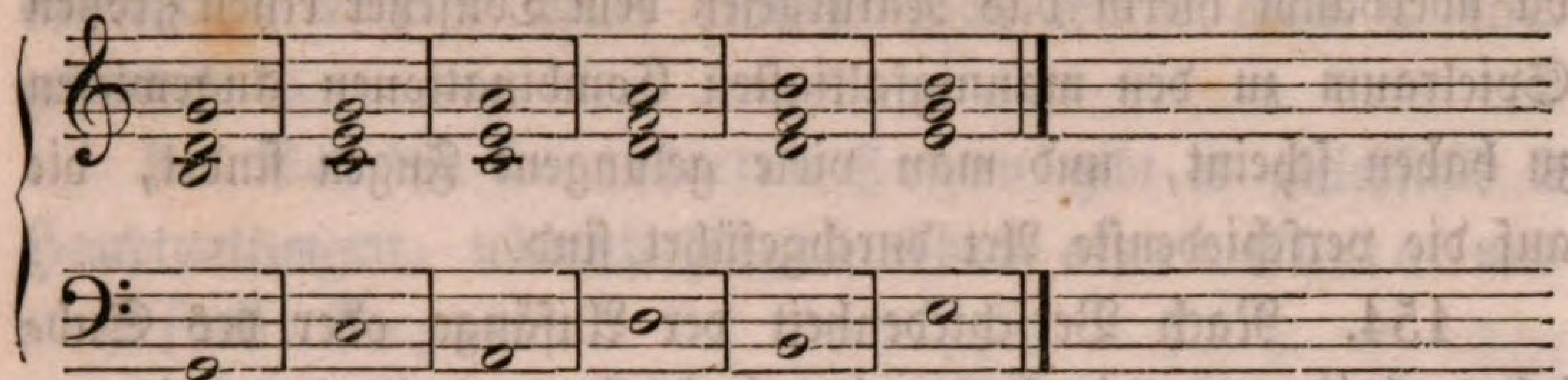


c. Die Engführung (Stretto) besteht darin, daß die Antwort dem Thema näher gerückt werde d. h. früher eintrete als im Anfange. Je näher die Antwort dem Subjekte gebracht wird, desto gesteigerter ist die Engführung.



*) Wenn sich aus dem Thema nicht hinlänglicher Stoff entwickeln läßt, so pflegt man auch andere Gänge rc. einzuschalten, die durch das Thema veranlaßt werden, oder doch Familienähnlichkeit mit ihm haben.

Die zur Engführung tauglichsten Subjecte sind solche, die aus dieser Skizze verfaßt sind.



Die Engführung aber muß weder in allen antwortenden Stimmen erscheinen, noch das ganze Subjekt enthalten: es genügen einige Anfangsumrisse desselben, ja bei der Steigerung oft auch der erste Umriß, ebenso sind die Nachahmungen in selben nicht strenge und können auch in verschiedenen Intervallen Statt haben. In der Regel aber soll eine Engführung erst dann eintreten, wenn eine glatte Wiederholung des Thema und seiner Antwort in der ersten Entfernung ermüdend werden könnte. Der Grad der Steigerung soll ebenfalls gegen das Ende zunehmen, wie aus der Natur einer Fuge hervorgeht.

153. C. Der Schluß soll bei jeder ausgearbeiteten Fuge sehr feierlich seyn, und deshalb aus einem Orgelpunkt und einer majestätischen Schluß-Cadenz bestehen. Weil die Fuge einen Wetteifer und ein Zuvorkommen ausdrückt, so ist der Orgelpunkt (§. 71. Nota), besonders ein solcher, wo in den Oberstimmen kurze aber verfolgte Nachahmungen oder andere aus dem Subjekte gezogene Gänge vorkommen, am rechten Platze, und trägt vieles bei, den Schluß recht feierlich zu machen, jedoch ist er nicht zu jeder Fuge absolut nothwendig, wohl aber eine gehörige und nachdrückliche Finalkadenz, in welcher alle fugirenden Stimmen gleichsam wie erschöpft ausruhen, und sich der überstandenen Anstrengung erfreuen. Diese Cadenz kann aber verschiedenartig seyn, und aus bloßen nachdrücklichen Harmonien bestehen, oder durch einige Nachklänge des Fugenstoffes 2c. geziert seyn.

Was übrigens die Ordnung betrifft, in welcher die einzelnen Theile der Fuge im Verlaufe der Durchführung auf-

treten sollen, halte ich es für zweckwidrig und unklug, außer den bisher angeführten Grundsätzen noch andere anzuführen, da überhaupt hierin das Naturgesetz dem Tonsetzer einen großen Spielraum zu den mannigfaltigsten Combinationen angewiesen zu haben scheint, und man viele gelungene Fugen findet, die auf die verschiedenste Art durchgeführt sind.

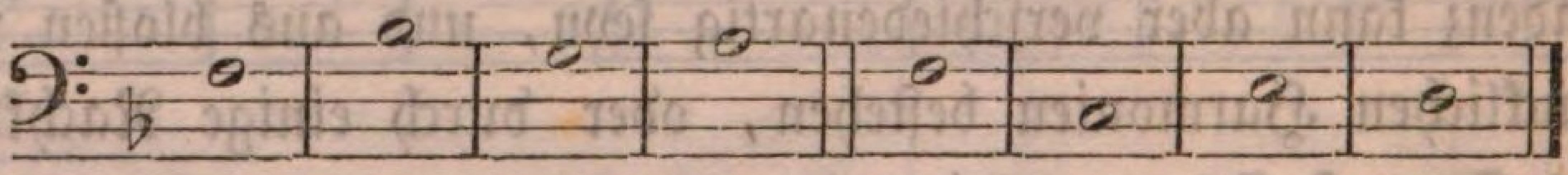
154. Nach Verschiedenheit der Anfänge oder des Subjektes theilt man die Fugen in einfache und in begleitete, je nachdem sie ihr Subjekt mit oder ohne Begleitung anfangen.

A. Die einfachen theilen sich a) mit Rücksicht auf die Verschiedenheit im Style in glatte und in Galanterie-Fugen: bei erstern ist das Subjekt und die ganze Durchführung im glatten und ernsten Style abgefaßt; bei den letztern finden sowohl im Thema als in der Durchführung viele und gefällige melodische Verzierungen Statt.

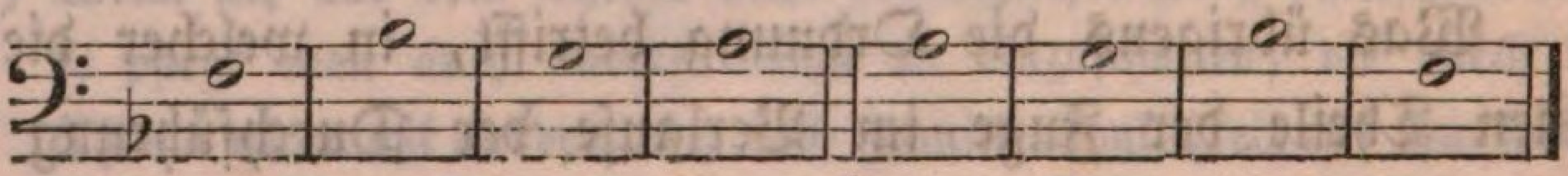
b) Mit Rücksicht auf die Bearbeitung des Subjektes ergeben sich gerade Fugen und Fugen per contrarium. Gerade sind solche, wo das Thema nach den bisher aufgestellten Grundsätzen durchgeführt ist; Fugen per contrarium heißen jene, wobei das Thema Umkehrungen*) erleidet, und von diesen giebt es 2 Arten: Ricerata und eigentliche Fuge per contrarium. Der Unterschied liegt in der Unterordnung der Umkehrungen. Ein Ricerata ist eine Fuge mit 2 nach einander ausgearbeiteten Subjekten, wobei jedoch das zweite Subjekt mit seinen Antworten nur eine gerade genaue Umkehrung ist, und ganz ohne Begleitung eintreten kann. Eine eigentliche Fuge per contrarium ist eine solche, die ihr

---

*) Die Umkehrungen sind entweder gerade, wenn sie nämlich gleichen Schrittes vorwärts schreiten, nur in entgegengesetzter Richtung, z. B.



oder krebsgängige, wenn das Thema rückwärts gelesen wird, z. B.



Subjekt durch Umkehrungen beantwortet, jedoch in abwechselnder Unterordnung mit regelmäßigen Antworten. Von dem ästhetischen Werthe dieser Umkehrungen wurde oben §. 152. gehandelt *).

B. Von den begleiteten Fugen gibt es gleichfalls 2 Hauptgattungen, nämlich Fugen über einen Choral und mehrfache Fugen.

a. Die Fugen über einen Choral sind von zweifacher Art: die erste besteht darin, daß der Choral, den eine Stimme gleichzeitig mit dem Subjekte vorträgt, allen übrigen Stimmen nach und nach gleich den Antworten zugetheilt wird; die zweite läßt dieselbe Stimme den Choral durch die ganze Fuge vortragen, indeß die übrigen Stimmen darüber und darunter das Subjekt und die Antworten regelmäßig vortragen.

b. Die mehrfachen Fugen sind solche, in welchen das Subjekt gleich am Anfange eine oder zwei oder drei ꝛc. auf die Stimmen vertheilten Melodien zur Begleitung hat, welche Mitmelodien dann ebenfalls als Subjekte (Contrathemata) angesehen, und wie das Hauptsubjekt oder Hauptthema beantwortet werden. Hat das Subjekt nur Ein solches Contrathema, so heißt die Fuge Doppelfuge, wenn zwei, Trippelfuge, wenn drei, Quadruppelfuge u. s. f. — Besondere in der Natur der Sache gegründete Regeln für mehrfache Fugen sind: 1) soll das Hauptthema, das zuerst einzutreten hat, möglichst einfach (gleichsam wie Choral) seyn; 2) soll das erste Contrathema mehr Bewegung haben, und noch mehr das zweite und dritte bei Trippel- und Quadruppelfugen; 3) soll nebst den Stimmen, die das Thema und die Contrathemata vortragen, noch eine andere im Hinterhalte seyn, welche dann das Thema und die Contrathemata beantwortet, damit man nicht einer Stimme, um eine waltende Melodie nicht unbegleitet zu lassen, die nothwendige Zwischenruhe entziehe, bis sie

*) Von den Fugen **per Augmentationem** und **Diminutionem** gilt das oben §. 149 in der Note Gesagte.

wieder neuerdings das Thema oder eine Antwort beginnt; 4) ist gewöhnlich die Beantwortung so geordnet, daß eine Stimme zuerst das Thema, dann das erste, hierauf das zweite und dritte Contrathema beantworte, sodann trägt sie wieder das Thema ganz oder zum Theil, oder eine Entwicklung desselben, in der Haupttonart oder in einem verwandten Tonreiche vor u. s. f.

155. IV. Versetten sind mehrstimmige in minder strengen Nachahmungen aber mit einem gesetzlichen Anfange abgefaßte kurze und geschlossene Melodien. Sie haben Aehnlichkeiten mit einer Fuge, ihre Nachahmungen erstrecken sich aber nur auf jene Melodie, die allein bis zur Antwort lautet, und auch Thema heißt, das jedoch viel kürzer als jenes einer Fuge ist, oft sogar nur einen halben Takt beträgt; die Antworten sind viel freier, als bei einer Fuge, denn sie gestatten größere Abweichungen, und können in allen Intervallen Statt haben. Nach Art ihres Themas theilen sich die Versetten in glatte und in galante, jedoch findet man letztere häufiger. In ihrer Durchführung, die in der Regel sehr kurz ist, sind sie bereits ganz dem Gutbefinden des Tonsetzers überlassen.

B. Galante takthältige Kompositionsarten

oder

im galanten Style abgefaßte Kompositionen.

Diese bestehen entweder in fortlaufenden oder in wiederkehrenden Sätzen.

156. Zur gallanten Melodie von fortlaufenden Sätzen gehören:

1. Das Quodlibet, ein aus den verschiedenartigsten Theilen zusammengesetztes, jedoch legal verbundenes und organisirtes Tonstück. Der Hauptzweck des Quodlibets ist die angenehme Ueberraschung, die aus der unerwarteten, aber legalen und interessanten Verbindung der verschiedenartigsten Sätze erwachsen soll. Je mannigfaltiger und gefälliger die einzelnen

Sätze, und je überraschender die nächste Verbindung derselben und je abgerundeter die letzte Einigung derselben zu einem Ganzen ist: desto vollkommener ist das Quodlibet. Da die charakteristische Schönheit des Quodlibets hauptsächlich in der Form der Zusammenstellung ausgewählter Sätze beruht, so gilt jedes schon als ein originelles Stück, wenn die Sätze selbst gleich nicht Produkt des Tonsetzers, sondern aus größern schon bekannten Stücken genommen sind; denn das Hauptverdienst beruht hier theils in der sinnreichen Auswahl der mannigfaltigsten Stücktheile, theils und besonders in der ungezwungenen, geregelten und überraschenden Verbindung derselben zu einem Ganzen. Die einzelnen Sätze sind gewöhnlich im galanten und rythmischen Style verfaßt. Das Feld des Quodlibet bilden alle nahe und entfernt verwandten Tonreiche.

2. Melodien zu kurzen Liederstrophen und überhaupt alle kleinen Stücke, die oft und ganz wiederholt werden. Würden diese schon in ihrem Baue mehrere wiederkehrende Sätze enthalten, so würden sie — aus Mangel der Mannigfaltigkeit — bei ihrer oftmaligen Wiederholung zu ermüdend werden. Je mehrere Mannigfaltigkeit sie daher sowohl in ihren melodischen Umrissen, als in der harmonischen Grundlage und in den Cadenzen — der Einheit und dem natürlichen Zusammenhange unbeschadet — in sich schließen, desto trefflicher und vollkommener sind sie. Und damit sie als ein recht abgerundetes und leicht faßliches Ganze erscheinen, wäre es wünschenswerth, daß in jedem eine Art Hauptsatz, Mittelsatz und Schlußsatz kenntlich würde, deren einer mit dem andern eben so flüssig und natürlich, als zugleich interessant verbunden erschiene. Was derlei zu wiederholende Lieder insbesondere betrifft, muß man sich mit einer allgemeinen Schilderung*)

*) Musikalische Schilderungen oder Charakterisirungen sind künstliche Nachahmungen oder Darstellungen irgend eines psychischen oder physischen Gegenstandes oder Erscheinung durch die Natur der Töne oder deren Combinationen, Unterordnungen, Bewegungen u. s. f.

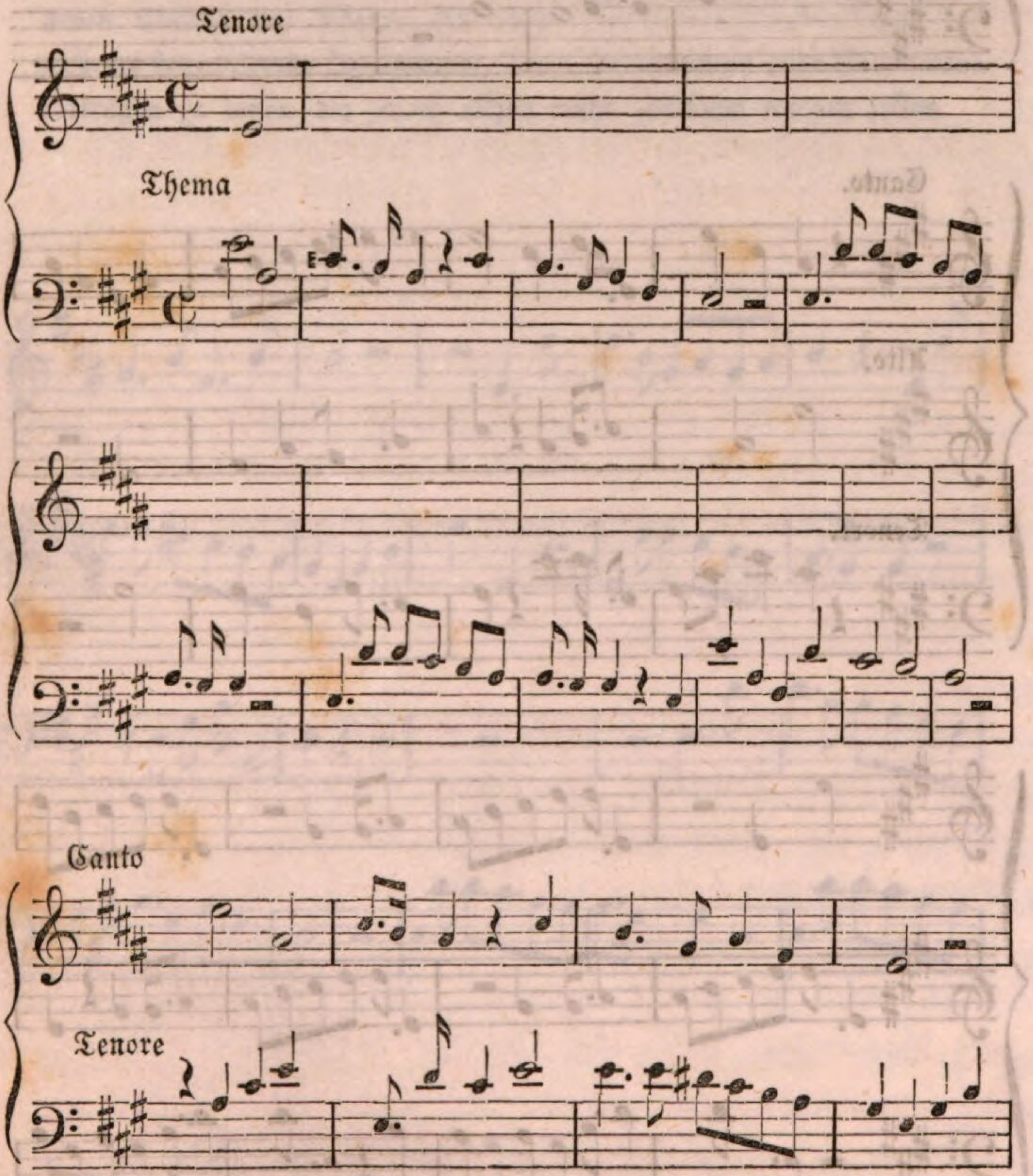
begnügen, d. i. mit einer Melodie, die überhaupt das Rasche oder Sanfte, den Muth oder die Zärtlichkeit oder die Erhabenheit, oder Würde ꝛc., kurz den Grundcharakter des vorliegenden Liedes ausdrückt. Denn es giebt kein Lied, wo jeder Vers einer Strophe jedem Verse einer andern Strophe gleichkömmt. Dem Dichter fällt es oft schon schwer, die Interpunktionen nach gleich viel Sylben oder Versen zu machen. Was die Unterordnung der Sätze in derlei Liedern betrifft, ist sie ganz nach den Versen, deren Sylbenmaaß und Schlüssen mittelst der langen und kurzen Noten, des zweckmäßigen Rhythmus und der treffenden Cadenzen einzurichten, was jedoch jedem Tonsetzer schon sein gesundes Gefühl sagt, und auch gute Beispiele am besten lehren.

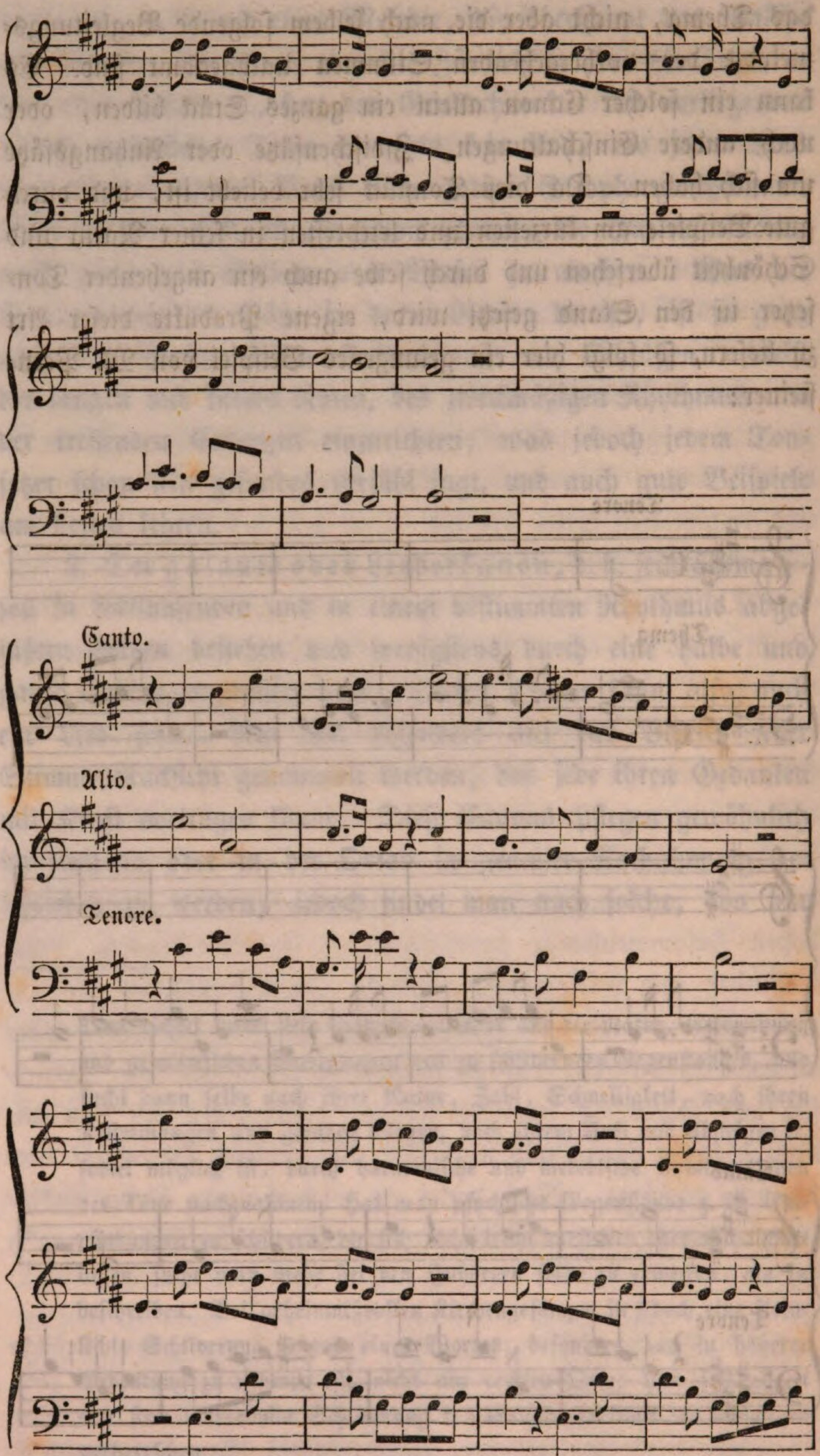
3. Der galante oder Liederkanon, d. h. sein Thema — soll in fortlaufenden und in einem bestimmten Rhythmus abgefaßten Sätzen bestehen und wenigstens durch eine halbe und ganze Cadenz organisirt seyn. Dieses Thema kann also auch ein Lied seyn. Nur soll besonders auf das Bereich jeder Stimme Rücksicht genommen werden, daß jede ihren Gedanken mit Kraft vortragen könne. Diese Canons pflegen gewöhnlich im Unisono oder in der Octav in genauer Nachahmung geschrieben zu werden, jedoch findet man auch solche, wo nur

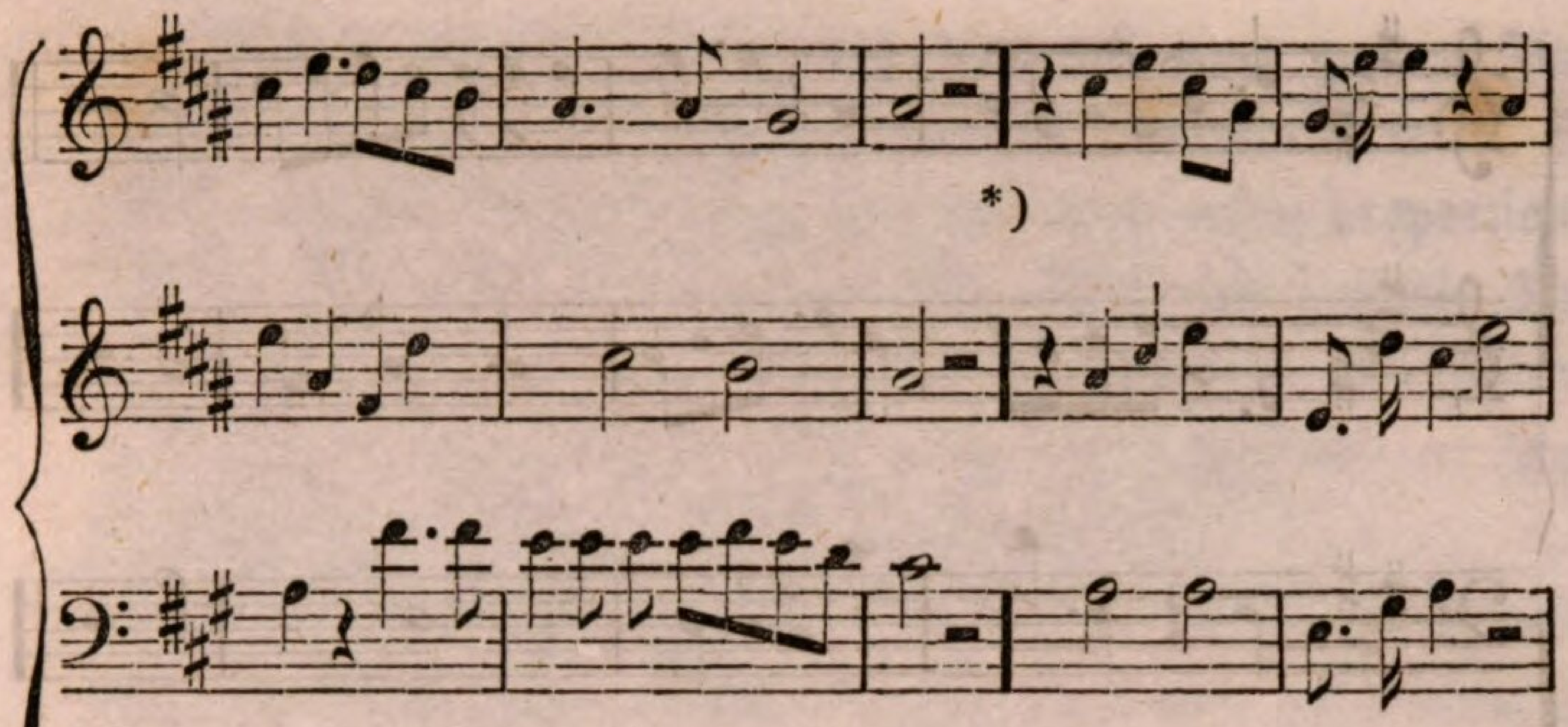
---

Man richtet dabei sein Hauptaugenmerk auf die Natur, Erscheinung und gewöhnlichen Bewegungen des zu schildernden Gegenstandes, und sucht dann selbe nach ihrer Natur, Zahl, Schnelligkeit, nach ihren Krümmungen und geraden Wegen, nach ihrem Auf- und Absteigen ꝛc. soviel möglich ist, durch harmonische und melodische Combinationen der Töne nachzuahmen. Hat man psychische Gegenstände z. B. Empfindungen zu schildern, die sich nicht leicht darstellen oder nachahmen lassen, suche man mehr bei den Zuhörern selbe zu erwecken, als zu beschreiben. Bei geheimnißvollen Kirchengesängen ist jedoch eine kleinlichte Schilderung irgend eines Wortes, besonders das in höherer Bedeutung zu nehmen ist, nicht am rechten Orte: hier soll allzeit eine stete würdevolle Schilderung des Grundcharakters des Gesanges vorherrschen.

das Thema, nicht aber die nach selbem folgende Begleitungsmelodie der vorhergehenden Stimmen nachgeahmt sind. Es kann ein solcher Canon allein ein ganzes Stück bilden, oder noch andere Einschaltungen, Zwischensätze oder Anhangssätze um sich haben. Da dieß Tonstück sehr beliebt ist, und durch gute Beispiele am kürzesten und leichtesten in seiner Natur und Schönheit übersehen und durch selbe auch ein angehender Tonsetzer in den Stand gesetzt wird, eigene Produkte dieser Art zu liefern, so folgt hier ein gelungenes Beispiel von M. Pernsteiner:

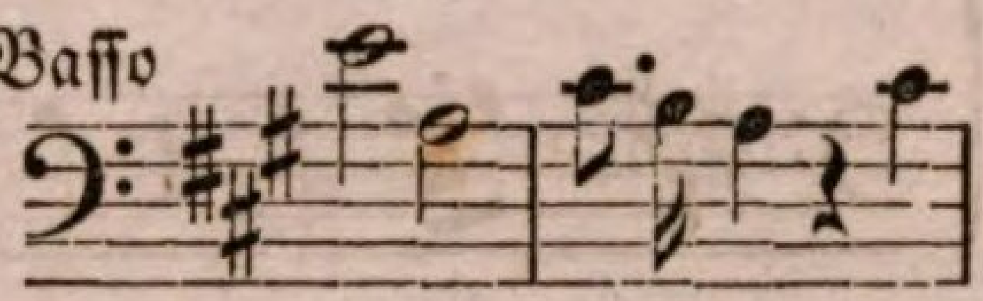



Canto.
Alto.
Tenore.

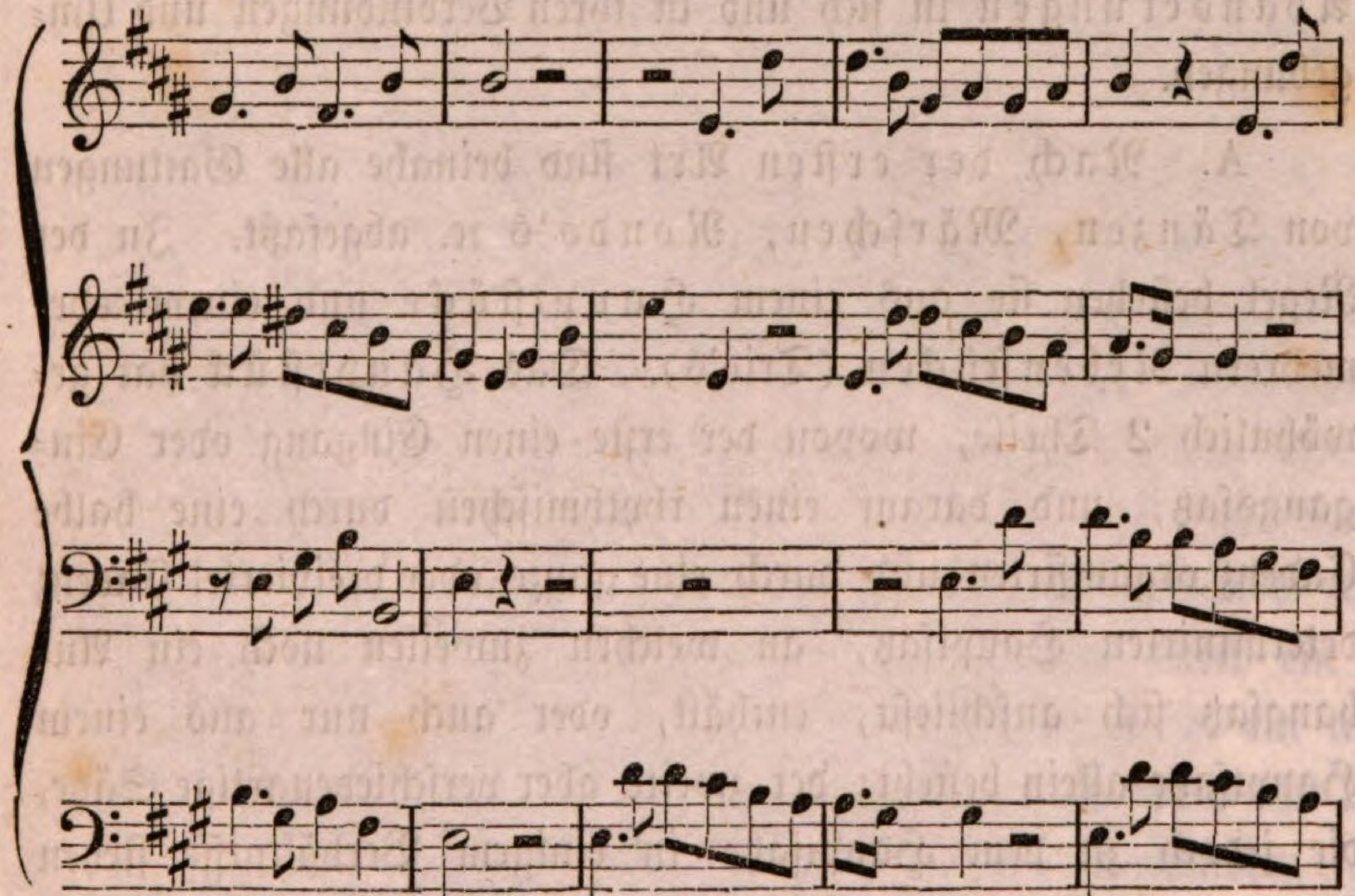


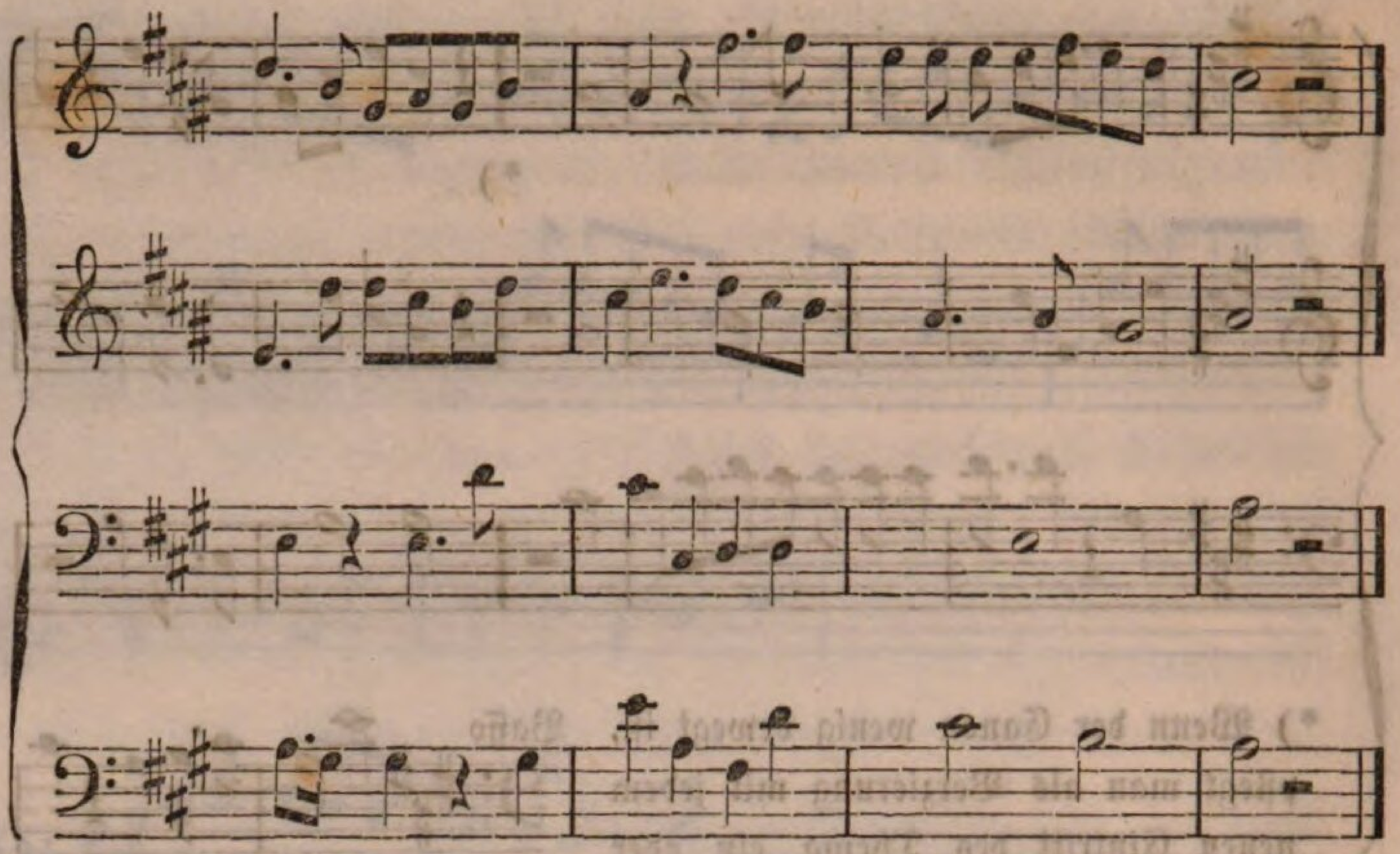
*) Wenn der Canon wenig bewegt ist, pflegt man als Verzierung mit jedem neuen Eintritt des Thema ein oder

Basso



mehrere konzertirende Instrumente, bunte Verzierungen oder Variationen vortragen zu lassen, die jedoch allzeit mehr gesteigert werden sollen.





157. Von der galanten Melodie mit wiederkehrenden Sätzen giebt es zwei verschiedene Gattungen: in einigen kehren die Sätze unverändert und in derselben Satzverbindung bis zum Schlusse wieder; in andern kehren sie in mancherlei Abänderungen in sich und in ihren Verbindungen und Umgebungen.

A. Nach der ersten Art sind beinahe alle Gattungen von Tänzen, Märschen, Rondo's ꝛc. abgefaßt. In der Regel bestehen sie aus einem Hauptstücke und einem oder mehrern Nebenstücken (Trio's). Das Hauptstück hat gewöhnlich 2 Theile, wovon der erste einen Eingang oder Eingangssatz, und darauf einen rhythmischen durch eine halbe Cadenz organisirten und durch eine ganze oder dreiviertel Cadenz determinirten Hauptsatz, an welchen zuweilen noch ein Anhangsatz sich anschließt, enthält, oder auch nur aus einem Hauptsatze allein besteht; der zweite aber verschiedenartige Sätze, die jedoch zu dem Hauptsatze in einigem Verhältnisse stehen sollen, weil sie mit ihm ein Ganzes bilden müssen, enthält, als Vordersätze, Mittelsätze, Führer, Gänge ꝛc., und zwar in allen verwandten Tonreichen mit Zweck- oder Hilfsharmonien beginnen, jedoch wieder ins Zwecktonreich einleiten, und darin (wenn es mit einem Theile des ersten Hauptsatzes seyn kann

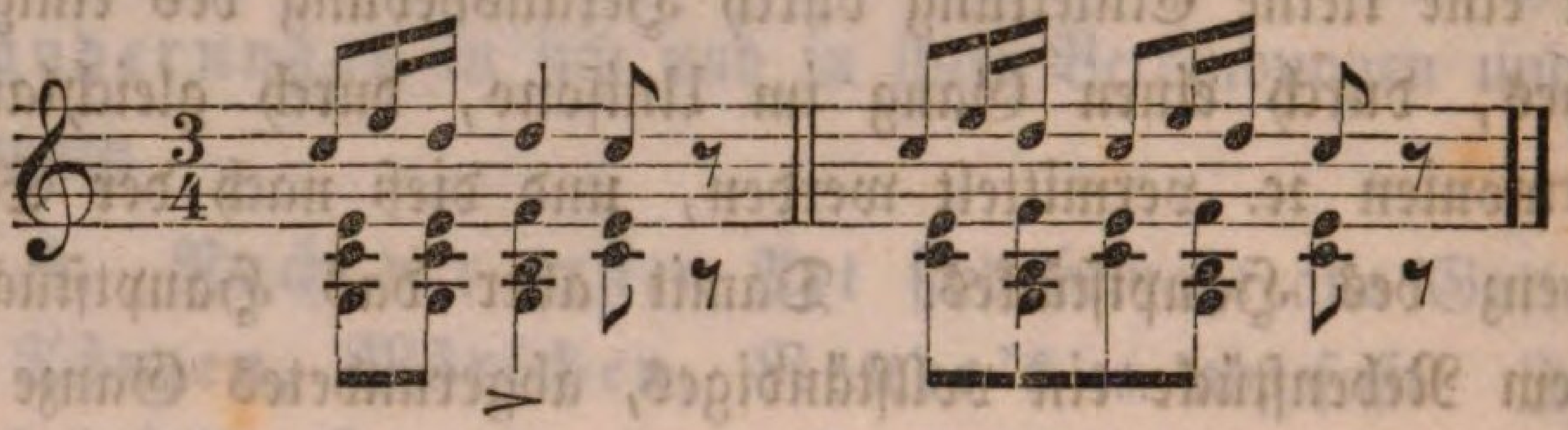
noch besser) schließen müssen und dies mit einer ganzen Final-Cadenz, weil hier das ganze Hauptstück determinirt wird. Der zweite Theil soll seiner Länge nach mit dem ersten proportionirt, darf jedoch auch etwas länger seyn. Ueberdieß sind die Theile des Hauptstückes wie des folgenden Nebenstückes gewöhnlich so eingerichtet, daß sich ein jeder von Anfang bis zu seinem Schlusse unverändert wiederholen läßt.

Das Nebenstück (Trio) ist der Hauptsache nach bereits wie das Hauptstück gebaut, besteht ebenfalls gewöhnlich aus 2 Theilen, und bildet an sich betrachtet ein geschlossenes Ganzes. Indeß soll es in der Regel viel sanfter lassen, als das Hauptstück. Das Tonreich betreffend findet man es am häufigsten im Tonreiche der Quart, es kann jedoch im Zwecktonreiche selbst, und in allen verwandten Tonreichen abgefaßt seyn, auch in den entfernt verwandten, nur muß das Grelle des Uebergangs bei einigen derselben durch eine kluge Verbindungsart oder eine kleine Einleitung durch Heraushebung des einigenden Tones, durch einen Gang im Unisono, durch gleichlautende Harmonien ꝛc. vermittelt werden, und dieß nach der Schluß-Cadenz des Hauptstückes. Damit aber das Hauptstück mit seinem Nebenstücke ein vollständiges, abgerundetes Ganze bilde, muß das Hauptstück nach dem Nebenstück, das eigentlich mehr ein Mittelstück ist, wiederkehren, wobei dann in jenem Falle, wo das Trio in einem entfernt verwandten Tonreiche schließt, wieder eine kurze Einleitung in das Tonreich des Hauptsatzes Statt haben muß. Die Wiederholung des Hauptstückes wird gewöhnlich nicht eigens geschrieben, sondern nur durch ein Da Capo bezeichnet, dem zuweilen noch ein Coda, d. h. ein ausgeführter Anhangssatz, oder eine längere — oft durch ein aus dem Hauptstück gezogenes Motiv ausgebildete Finalkadenz folgt und einen feierlichen Schluß bildet.

Hat ein solches Tonstück mehrere Trio's, wie es bei Rondo's öfters der Fall ist, so soll in Folge des Gesetzes der Mannigfaltigkeit jedes in einem andern verwandten Tonreiche abgefaßt seyn, und in Folge des Gesetzes der Einheit nach

jedem das Hauptstück ganz oder wenigst in einem wesentlichen Theile wiederkehren.

Was das Charakteristische der einzelnen Arten von Tänzen (als Walzer, Polonaisen, Gallope 2c.), von Märschen u. s. w. betrifft, so halte ich hierüber specielle Regeln für überflüssig, da Alle in ihren Grundzügen nach der angegebenen allgemeinen Norm abgefaßt sind, und was jede Art in ihrem Takte, Tempo, in ihren Umrissen u. s. f. Besonderes hat, und vorzüglich liebt, lehren gute Beispiele am besten. Nur glaube ich an die ganz eigenthümliche Schlußart der Polonaise aufmerksam machen zu müssen, die manchem angehenden Tonsetzer entgehen, oder wenigstens nicht als so wesentlich vorkommen dürfte. Die Polonaise schließt nämlich jeden ihrer Theile auf dem dritten Takttheile, worauf noch eine Achtelpause folgen muß, damit der Theil als abgeschlossen erscheine und nicht mit dem folgenden als Ein Satz vermengt werde. Z. B.



Wegen ihrer allseitigen Organisation und leichten Faßlichkeit sind alle Arten dieser Tonstücke besonders gefällig, auch bei Nichtmusikern.

158. B. Nach der zweiten Art, wo die Sätze mit Abänderungen in sich und in ihrem Contexte wiederkehren, werden in der Regel alle etwas längere Stücke verfaßt, als Kyrie, Gloria, Credo 2c., Offertorien, Sonaten, Andante, Duetten, Terzetten, Quartetten 2c. und wie sie immer heißen mögen.

Die meisten dieser Stücke lassen sich in zwei Haupttheile zergliedern. Der erste Theil enthält vornehmlich die Exposition eines größern Haupt- und Mittelsatzes der zweite Theil den Nach- und Schlußsatz. Nach dem Umfange des Tonstückes kann jeder dieser großen Sätze aus vielen und verschiedenen — jedoch zusammenhangenden und zu einem

Ganzen berechneten kleinern Sätzen bestehen. Und zwar der erste Hauptsatz aus einem Eingange oder Eingangssatze, dann aus der in Gestalt eines Perioden verfaßten Hauptidee, die sohin aus einem oder mehrern Vorder- und Nachsätzen combinirt seyn kann und allzeit in dem Zwecktonreiche in ihren wesentlichen Bestandtheilen abgefaßt seyn muß, was aus der Natur der Sache selbst hervorgeht. (Doch muß sie nicht allzeit ihren letzten Satz in demselben Tonreiche förmlich beschließen, sondern kann oft schon einen unmittelbaren Uebergang oder Einleitung zum großen Mittelsatze enthalten.) An die erste geschlossene Hauptidee können sich auch noch andere Neben-Ideen anschließen, und alle mitsammen bilden sodann den großen Hauptsatz oder die erste und vorzüglichste Unterabtheilung des ersten Theiles. In der Regel folgt auf diesen ersten großen einigermaßen geschlossenen Hauptsatz eine sogenannte Brücke, d. i. einige aus der Hauptidee genommene, oder dadurch veranlaßte, oder sich doch gut eignende Sätze, welche den Uebergang zu der zweiten Unterabtheilung oder zum großen Mittelsatze bilden, und die Bestimmung haben, dem Mittelsatze einen interessanten Eintritt zu verschaffen. Diese Brücke kann auf die mannigfaltigste Art verfaßt seyn, denn alle oben von §. 88. bis 100. berührten Combinationen und auch manche auf der entfernten Verwandtschaft beruhende Harmonienverbindungen können als Skizze oder Grundlage dienen. Diese Brücke endet gewöhnlich mit einer halben oder dreiviertel Cadenz, und auf einer solchen Harmonie und Tonart, die den Eintritt des Mittelsatzes recht interessant zu machen geeignet ist. — Der Mittelsatz oder das Mittelstück selbst besteht gewöhnlich aus einer eigenen Haupt-Idee, nimmt zuweilen aber auch die Hauptidee der ersten Unterabtheilung wieder auf, aber in dem Tonreiche des Mittelsatzes, welches nie das Zwecktonreich, sondern allzeit ein anderes verwandtes Tonreich ist, unter welchen bei Dur-Stücken das der obern Quint als das geeignetste sich darstellt (weil im ersten Theile allzeit eine höhere Spannung und keine Abspannung erwartet wird), obwohl es auch die andern verwandten Tonreiche seyn können; am wenigsten eignet sich bei ausgeführten

Stücken das der Quart (untern Quint), weil dies schon einige Abspannung ausdrückt, und daher im ersten Theile, wo alles erst in der thätigen Entwicklung ist, nicht gut läßt. Dasselbe gilt bei Moll-Stücken von dem Durtonreiche der tiefern großen Terz, wo sich auch das um eine kleine Terz höher liegende homogene Durtonreich besser eignet, weil es den Ausdruck einer größern Spannung in sich schließt, als jenes. Die Hauptidee des Mittelsatzes kann, wie jene des Hauptsatzes, nach Art eines Perioden abgefaßt seyn, und aus einem oder mehrern Vordersätzen und Nachsätzen und aus einem förmlichen Schlußsatze bestehen, da der Mittelsatz den ganzen ersten Theil zu beschließen hat. Es ist hier auch der Natur sehr angemessen, daß sich hier Alles wieder versammle, was inzwischen zerstreut war: deßhalb sollen zum Schlusse des ersten Theiles alle Stimmen zusammenwirken; jedoch können dann einzelne Instrumente den Schluß verlängern. In beiden Unterabtheilungen des ersten Theiles ist eine zweckmäßige Wiederholung desselben Satzes nicht fehlerhaft, oft sogar fordert es der natürliche Sinn, nur ist es dann sehr gut, wenn entweder in der Begleitung oder in der Stärke (forte oder piano) oder Menge und Qualität der Stimmen eine Mannigfaltigkeit oder Aenderung vorgeht. —

Der zweite Theil enthält einen ausführlichen Nach- und Schlußsatz. In diesem Theile soll keine neue Idee mehr vorkommen, sondern nur die im ersten Theile aufgeführten in verschiedenen Gestalten auftreten, und dann besonders das Zwecktonreich recht geltend darstellen, weßhalb dann meistens nicht nur das erste Motiv des Hauptsatzes wiederkehrt, sondern auch beinahe der ganze Mittelsatz in dieses Zwecktonreich übersetzt erscheint. Die größern Stücke beginnen den zweiten Theil gewöhnlich durch viele Modulationen (Uebergänge) in die verwandten Tonreiche mit einem aus dem ersten Theile genommenen Motive, und lenken dann zu einem angenehmen Eintritt des ersten Hauptmotivs des ersten Theiles ein, das dann oft ganz unverändert wiederkehrt, und auch noch seine Brücke bei sich hat, jedoch mit der Umänderung, daß ihr

Schluß in demselben Verhältnisse zum Zwecktonreiche stehet, in welchem ihr Schluß im ersten zum Tonreiche des Mittelsatzes stand, denn hier ist ihr Zweck, die noch übrigen Sätze des Zwecktonreiches bei ihrem Eintritt gefällig zu machen. Auf diesen Schluß der Brücke folgt dann der Mittelsatz in das Zwecktonreich übersetzt, und zwar bis zu seinem Schlusse, wenn dieser eine ausführliche Finalkadenz hatte; jedoch kann dieser noch mehr erweitert werden, oder ein Piu mosso ꝛc. zur desto feierlicheren Abschließung oder andere passende Anhangssätze haben. Zuweilen wird auch ein Theil des Mittelsatzes in das Tonreich der Quart übersetzt*), muß jedoch bald wieder in das Zwecktonreich zurückkehren, damit dieses noch gehörig als Zwecktonreich geltend erscheine.

Zuweilen fängt der zweite Theil mit der Hauptidee des ersten Theiles aber in dem Tonreiche des Mittelsatzes an, und modulirt dann durch die verwandten Tonreiche fort und leitet zur Darstellung der Ideen des Mittelsatzes im Zwecktonreiche ein; zuweilen fängt das Stück geradezu von Anfang an ꝛc. Ueberhaupt gibt es hierin, wie bei allen Tonstücken, große Mannigfaltigkeit, und vielleicht mehr Freiheit, als man sich oft vorstellen mag, und obwohl die angenommenen Normen der gewöhnlichen Tonstücke großentheils auf dem Naturgesetze beruhen, so dürften es doch nicht die einzigen seyn, da noch weit mehrere verborgen liegen können, als bisher aufgefunden wurden. Man richte sich in Allem nur hauptsächlich nach jenem, was gut zum nächsten, und besser zum letzten Zweck der Tonkunst führt, welcher kein anderer ist, als ein herzerhebendes Bild von der Alles weislich beherrschenden und zu dem nächsten und letzten Zwecke ordnenden Ureinheit mittelst der Musik zu entwerfen.**)

---

*) In diesem Falle lenkt meistens schon die Brücke im nämlichen Verhältnisse in dieses Tonreich der Quart ein, wie sie früher in jenes des Mittelsatzes eingelenkt hatte.

**) Obgleich die Duetten, Terzetten, Quartetten ꝛc. nach den

Schließlich ist noch des takthaltigen rhythmischen Präambulums zu erwähnen, welches, obwohl es zu der in diesem §. beschriebenen Art Tonstücke gehört, doch einen ganz eigenen und zwar sehr einfachen Bau hat. Es ist ein aus einem rhythmischen Hauptsatze entwickeltes und mittelst eines (wenn möglich, aus demselben Hauptsatze genommenen) Führers durch die verwandten Tonreiche durchgeführtes Ganze. Der Hauptsatz kann 4, 8, 12 bis 16 Takte haben, muß gut organisirt seyn und einen geschlossenen Sinn haben, daher im Zwecktonreiche beginnen und schließen. An der Wahl dieses Hauptsatzes liegt sehr viel, denn je sinnhaltiger und interessanter dieser ist, desto gefälliger wird auch das ganze Präludium ausfallen, welches seinen wesentlichen Stoff nur aus ihm nimmt.

---

in diesem §. angegebenen Regeln verfaßt zu werden pflegen und zu dieser Gattung gehören, so dürften doch einige besondere Winke für dieselben nicht überflüssig seyn, da sie nebst den gemeinsamen auch noch einige besondere Eigenschaften haben.

Man muß ein **Duetto, Terzetto, Quartetto** und ein Stück **a Due, Tre, Quatre** rc. nicht für dasselbe halten. Ein Stück **a Due, Tre** rc. ist es schon, wenn 2 oder 3 rc. verschieden melodirende Stimmen durch ein Ganzes wie immer in Harmonie gebracht sind. Aber zu einem **Duetto, Terzetto** rc. wird erfordert, daß unter den vielen verschieden melodirenden und zu einem Ganzen mitwirkenden Stimmen 2, 3 oder 4 Stimmen sich als für sich bestehende Hauptstimmen, d. i. als Concertantes auszeichnen. Bei Ausarbeitung eines solchen Tonstückes pflegt man zuerst die conzertirenden Stimmen in weiten Zwischenräumen auftreten zu lassen, so daß z. B. bei Duetten die erste Stimme einen ganzen Satz, der jedoch nur mit einer halben oder dreiviertel Cadenz geschlossen ist, und dann die zweite Stimme denselben Satz mit ganzer Cadenz vorträgt; bei Quartetten geschieht dieß oft mit zwei und zwei Stimmen. Sodann läßt man die Stimmen schon in kleinern Entfernungen einander folgen, bis sie zum Schlusse der ersten Unterabtheilung oder des ersten Hauptsatzes zusammen wirken. Den Uebergang zur zweiten Unterabtheilung oder zum Mittelsatz können sie mitsammen oder abwechselnd machen; beim Mittelsatze findet wieder eine ähnliche Disposition statt, wie im Hauptsatze rc. Im zweiten Theile soll das Ineinandergreifen der Stimmen gesteigerter seyn, und in ganzen Stücken besonders gegen den Schluß wären Nachahmungen rc. am rechten Platze.

Dieser Satz kehrt im Verlaufe öfters wieder, im Zwecktonreiche kömmt er aber in der Regel nur im Anfange und am Ende vor (bei einem sehr langen und auch durch die entfernt verwandten Tonreiche ausgeführten Präambulum kann er jedoch auch 3 bis 4 Mal in diesem Tonreiche vorkommen). In den verwandten Tonreichen kehrt er öfters wieder, und zwar einigemal unverändert, dann aber — um nicht zu ermüden und gegen das Gesetz der Mannigfaltigkeit zu verstoßen — mit mancher interessanten Veränderung, die bald durch Variirung und Verzierung der Hauptmelodie, oder der Begleitung, in ihrer Form oder bei größerer Steigerung auch in den zu Grunde liegenden Harmonien, bald durch gut angebrachte Nachahmung zwischen der Hauptstimme und den akkompagnirenden Stimmen, bald durch Umwendung (wenn das Thema im doppelten Contrapunkte geschrieben ist), bald durch Theilung des ganzen Satzes in verschiedene Tonreiche, so daß z. B. der Vordersatz in einer Molltonart, und der Nachsatz in der homogenen Dur-Tonart auftrete ꝛc. u. s. f.

Damit aber die Verbindung dieses Hauptsatzes in den verschiedenen verwandten Tonreichen und Gestalten natürlich und flüssig sey, bedarf das Präambulum nebst dem Hauptsatze auch noch eines Führers von 2 bis 4 Takten (§. 134), der wenn es möglich ist aus dem Hauptsatze genommen wird, jedoch auch fremdartig seyn kann — allzeit aber passend seyn und sich sowohl an den Hauptsatz gut anschließen, als zu Uebergängen geeignet seyn muß. (Seine Natur wurde oben §. 134 beschrieben.) Gut ist es auch, wenn der Führer von der Art ist, daß er sich in Theile zerlegen läßt, und auch in seiner Hälfte, oder in einem seiner Umrisse als Führer gebraucht werden kann; denn im Falle des Ermüdens wegen zu oftmaliger Wiederholung wird er dann in seine Theile zerlegt und so als Führer oder auch zur Bildung ganzer Gänge gebraucht. Ebenso kann auch der Hauptsatz selbst zerlegt, und in seinen Theilen und Umrissen zu Führungen und Gängen verwendet werden. Am Ende steht ein aus einem Umrisse des Hauptsatzes oder Führers gebildeter Orgelpunkt und eine ebenso aus-

geführte Cadenz sehr gut. Ueberhaupt ist und bleibt ein gut durchgeführtes takthaltiges und rhythmisches Präludium allzeit ein sehr gefälliges Tonstück, das Kenner und Nichtkenner anspricht — wegen seiner guten Organisation sowohl als wegen der sinnreichen Ausführung, wo aus einem Motiv von 8 bis 16 Takten ein mannigfaltiges Tonstück von mehreren hundert Takten — ohne anderartige Einmischungen — erwächst. Deßungeachtet ist dieses Tonstück weniger bekannt, als es bekannt zu seyn verdiente.

150. Was nun alle die bisher berührten so wie alle übrigen existirenden Gattungen und Arten von Tonstücken betrifft, so ist der kürzeste Weg, um ähnliche Produkte liefern zu können, — nach Einstudirung der allgemeinen bisher angeführten Grundsätze — ein gediegenes Beispiel der erwünschten Art zu wählen, selbes im Ganzen und in seinen Theilen gehörig zu betrachten, und dann nach diesem Vorbild ein Ebenbild zu entwerfen und zu bearbeiten, und nach den aufgestellten Grundsätzen zu prüfen, besonders das Grundgesetz der Einheit und Mannigfaltigkeit nie außer Acht zu lassen. Und wer dann einmal ein Stück gehörig zu verfassen im Stande ist, der wird mit kleiner Mühe bei dem so reichhaltigen Stoffe und den durch dieses System dargebotenen so vielen Hilfsmitteln Hunderte und Tausende der mannigfaltigsten Produkte von jeder Art zu liefern vermögen.

II. Von der Melodie in Verbindung mit Harmonie

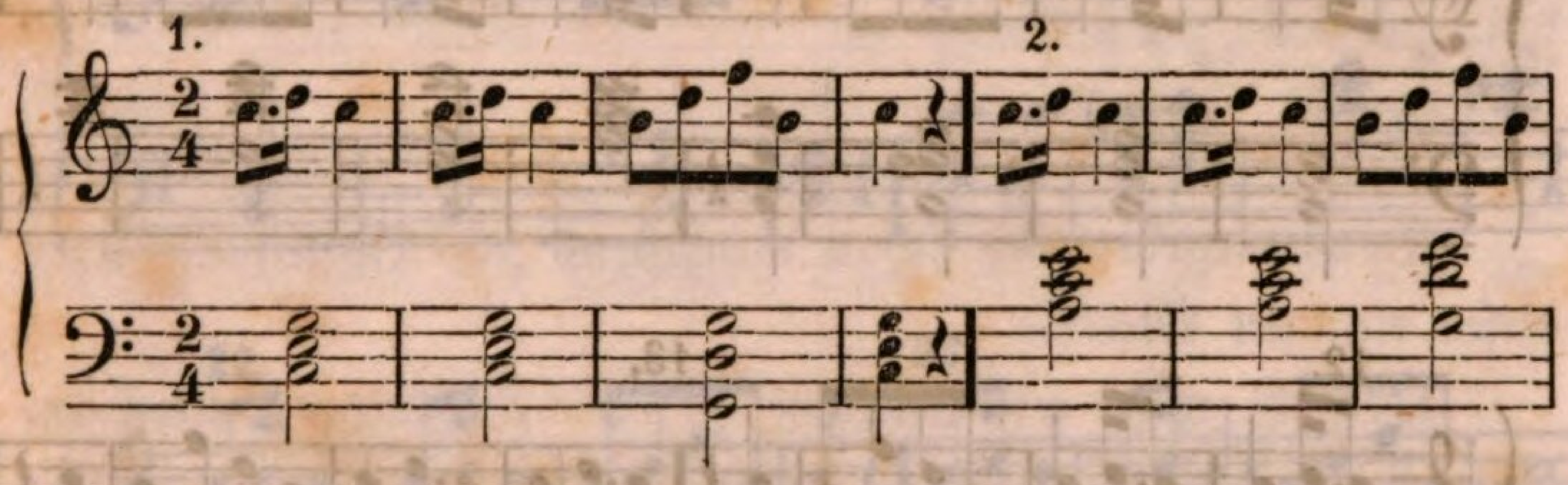
oder

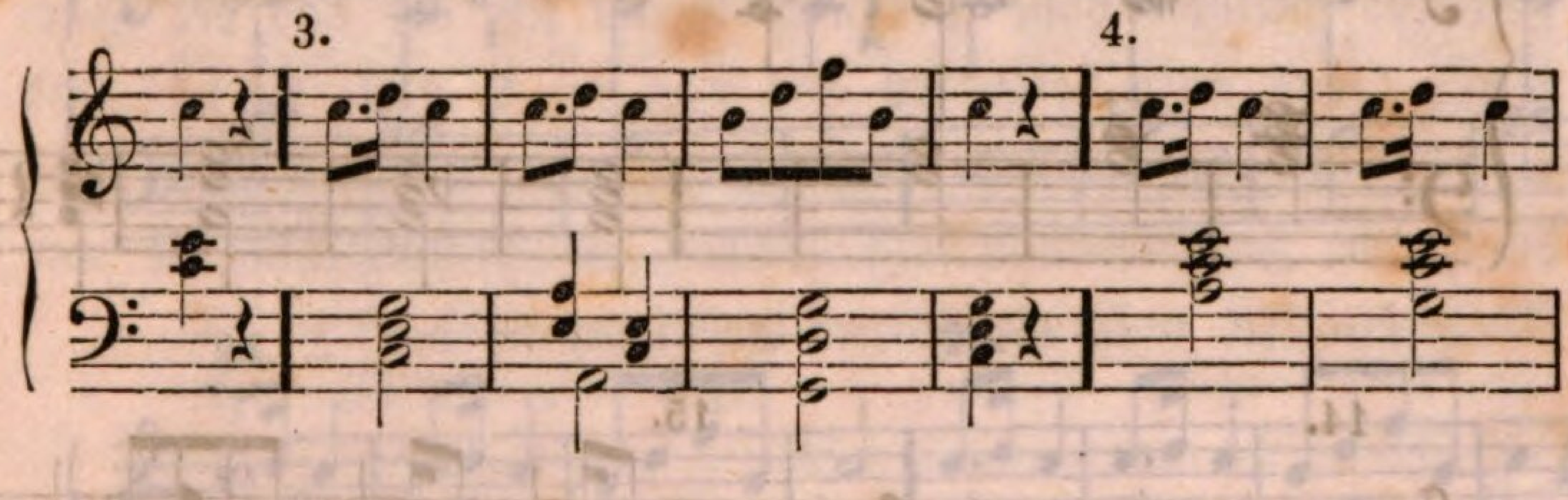
von der Begleitung der Melodie.

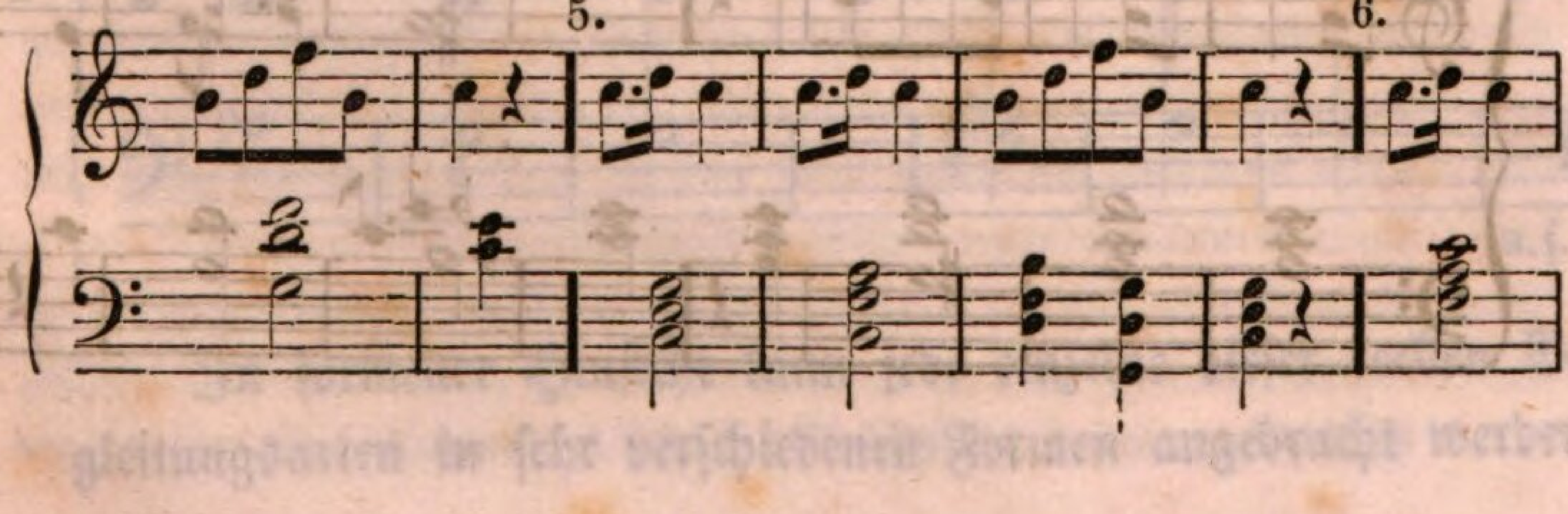
160. Da eine begleitete Melodie nichts anders ist, als eine zweckmässige Zusammensetzung der Harmonie und Melodie, und jede derselben in der Zusammensetzung ihre Natur und Eigenschaften beibehält, so bedarf sie keiner eigenen Regeln, sondern nur einiger praktischer Bemerkungen. Ueberdieß wurde

schon der erste Abschnitt der Melodielehre, um die doppelte Mühe zu ersparen, so abgehandelt, daß die in selbem aufgeführten Grundsätze und generellen und speziellen Regeln für die isolirte, sowie für die begleitete Melodie berechnet sind.

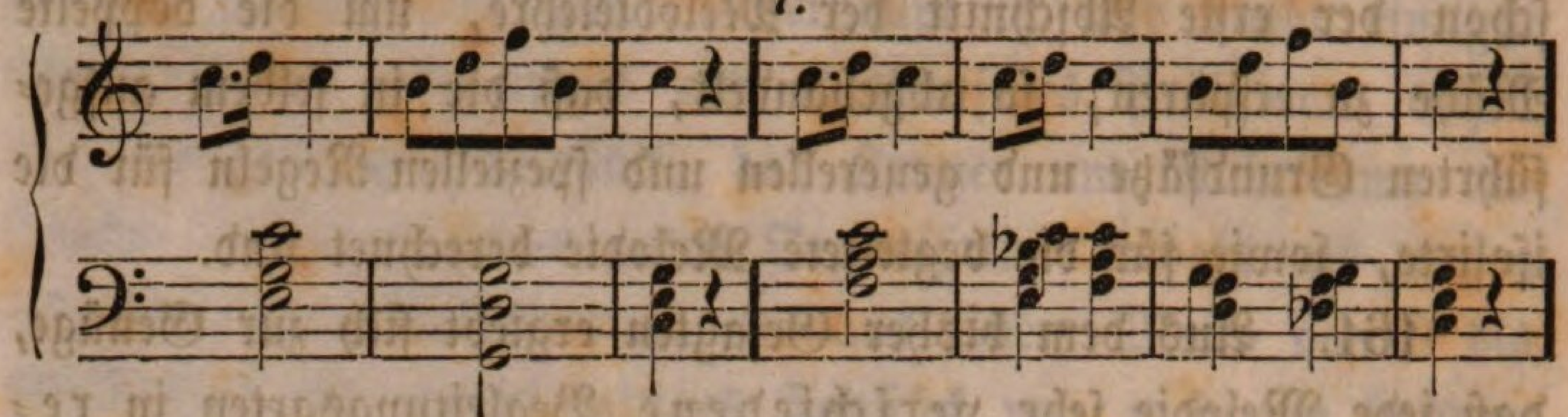
161. Aus dem bisher Gesagten ergiebt sich zur Genüge, daß jede Melodie sehr verschiedene Begleitungsarten in reeller und formeller Hinsicht zulasse. Und zwar in reeller Hinsicht kann eine Melodie von allen jenen Harmonienfolgen begleitet werden, von denen die einzelnen melodischen Umrisse wesentliche Concinenten sind, und die vermöge eines Verwandtschaftstitels auf einander eintreten können und die Sinnhältigkeit und gesetzlichen Cadenzen nicht stören. Da nun jeder einzelne Ton ein wesentlicher Concinent verschiedener verwandter Zweck- und Hilfsharmonien und deren Modifikationen seyn kann, so ergeben sich auch viele und verschiedene harmonische Begleitungen. Z. B.



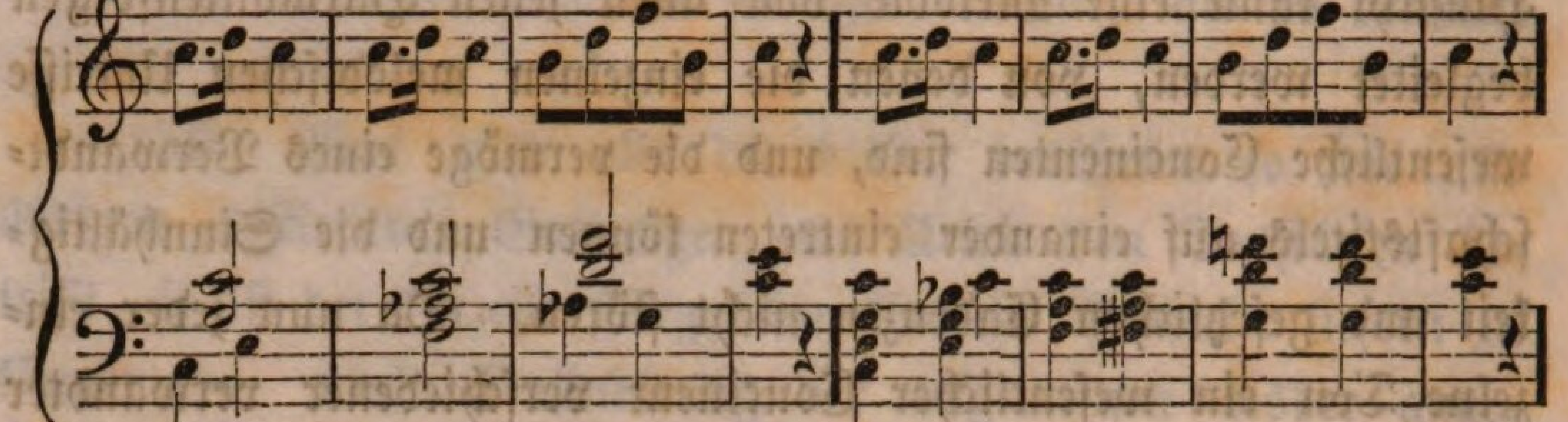




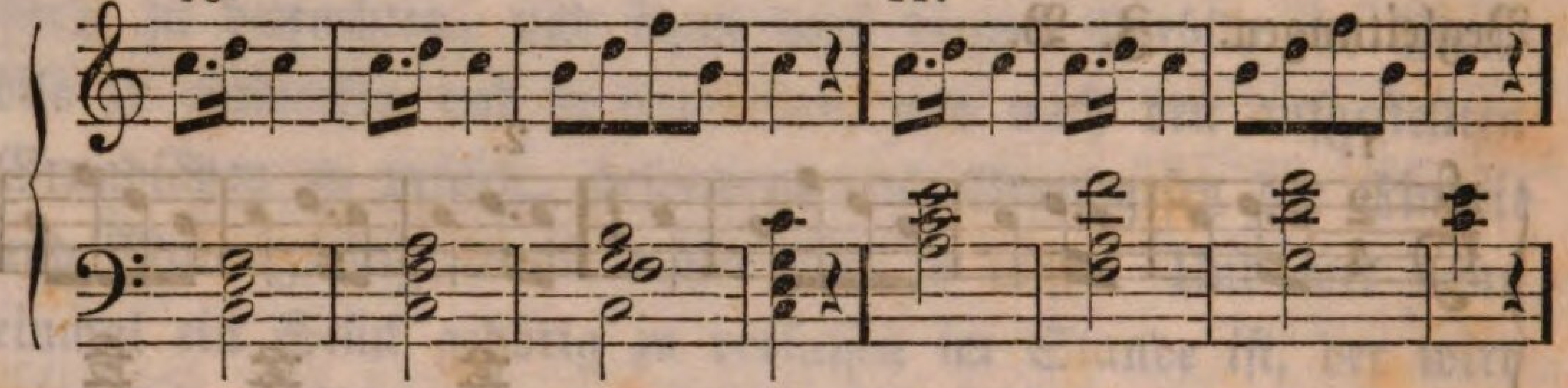
7.



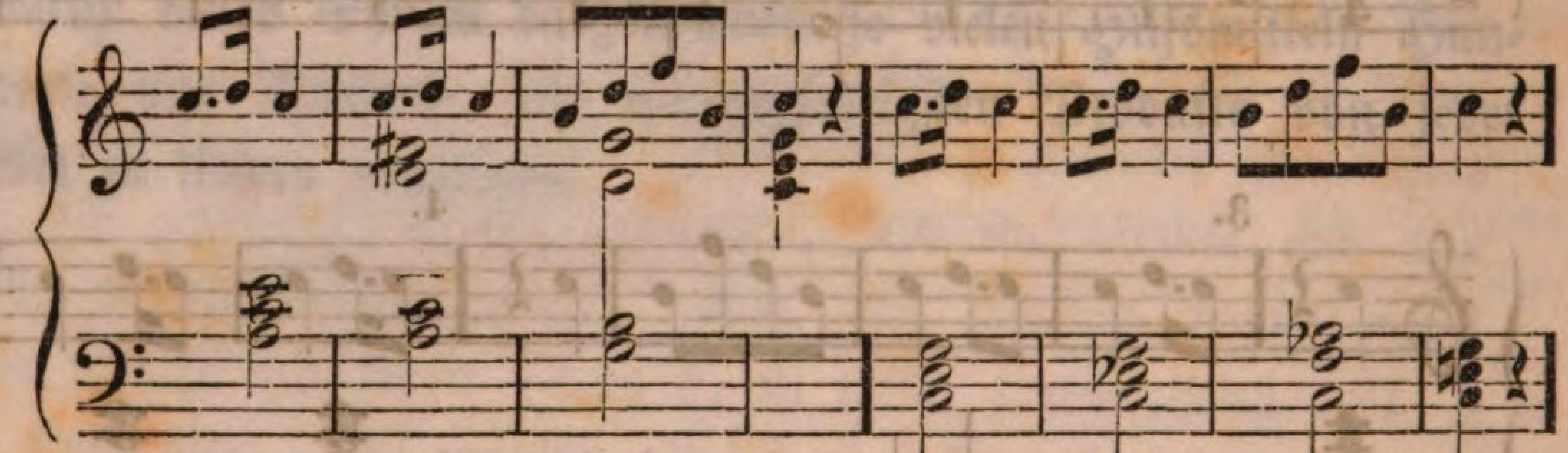
8. 9.



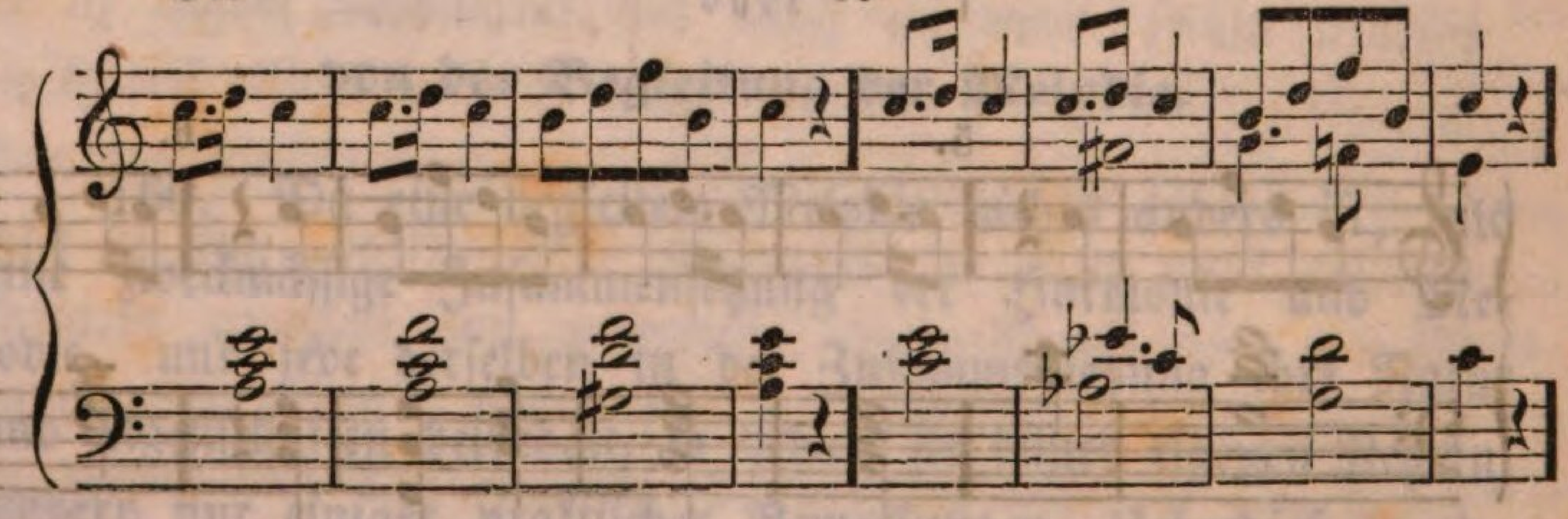
10. 11.

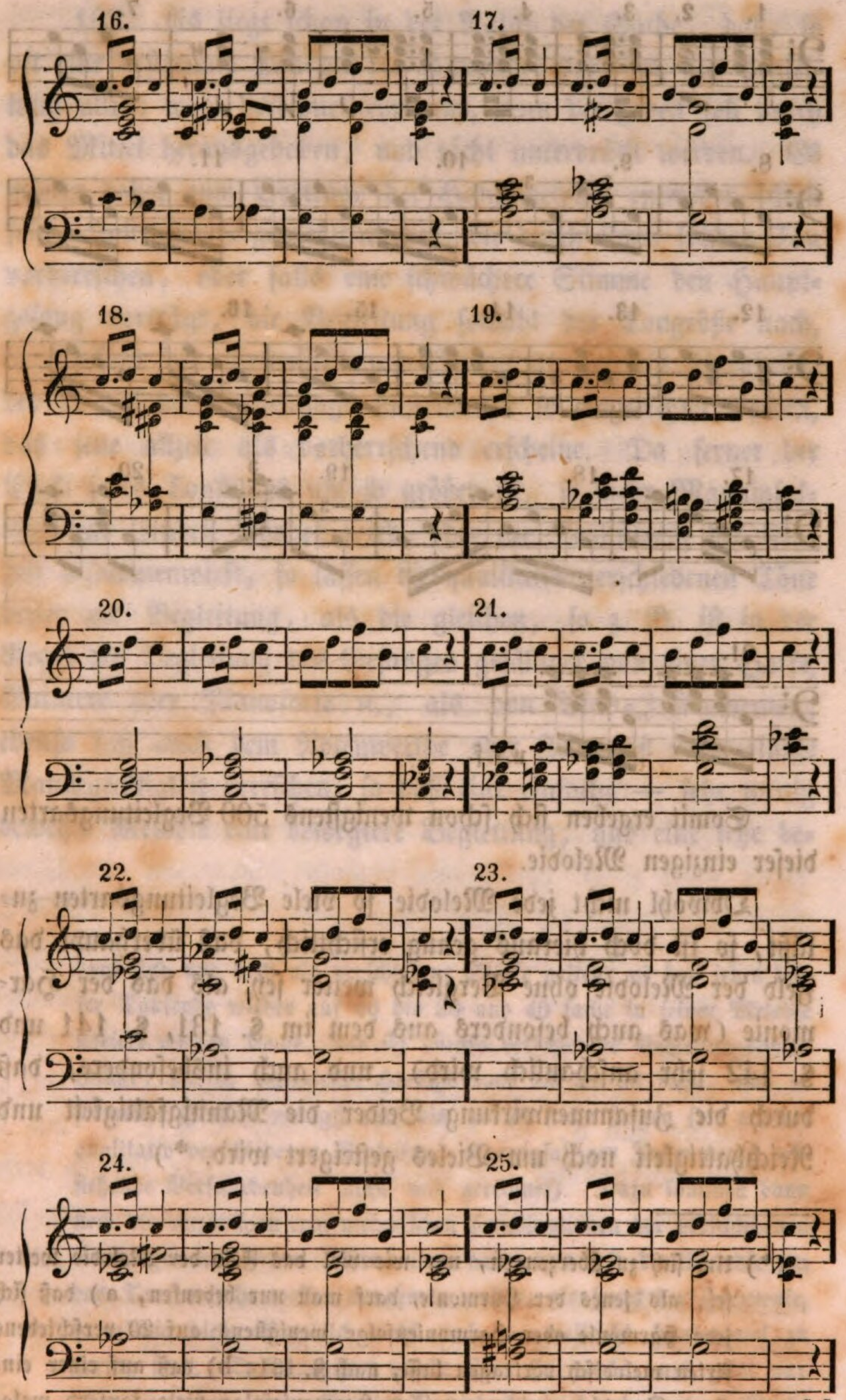


12. 13.



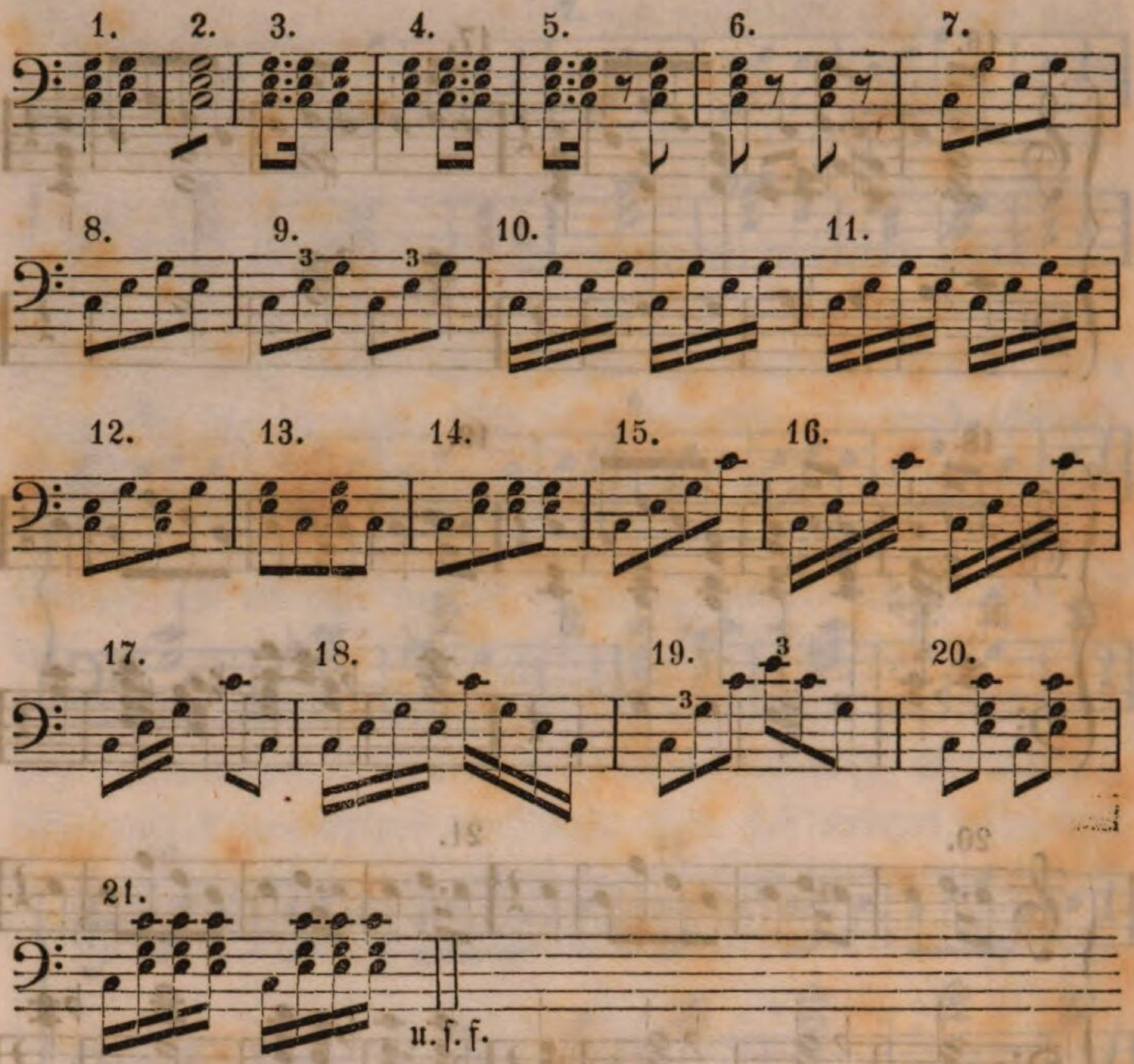
14. 15.





u. s. f.

In formeller Hinsicht kann jede einzelne dieser reellen Begleitungsarten in sehr verschiedenen Formen angebracht werden:



Somit ergeben sich schon wenigstens 500 Begleitungsarten dieser einzigen Melodie.

Obwohl nicht jede Melodie so viele Begleitungsarten zuläßt, so ist doch hieraus genug ersichtlich, daß überhaupt das Feld der Melodie ohne Vergleich weiter sey, als das der Harmonie (was auch besonders aus dem im §. 131, §. 141 und §. 142 sehr anschaulich wird), und auch insbesondere, daß durch die Zusammenwirkung Beider die Mannigfaltigkeit und Reichhaltigkeit noch um Vieles gesteigert wird. *)

*) Um sich zu überzeugen, um wie viel das Feld der Melodie weiter sei, als jenes der Harmonie, darf man nur bedenken, a) daß sich jede Harmonie oder Harmonienfolge wenigstens auf 20 verschiedene Arten melodisch vortragen lasse, nach §. 131; b) daß auf einer einzigen Grundlage einer gewissen Harmoniefolge viele tausend melodische Stücke sich aufbauen lassen, was die Erfahrung hinlänglich bebezeugt, indem man viele tausend Walzer, Polonaisen, Märsche, Gallopp ꝛc. findet, die alle über dieselbe harmonische Grundlage ge-

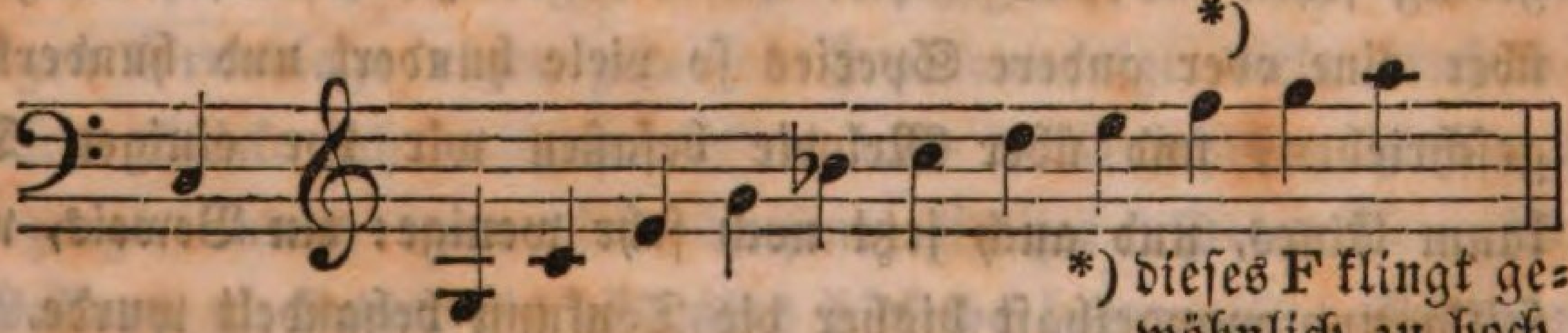
162. Es liegt schon in der Natur der Sache, daß, so oft eine bestimmte Melodie die Hauptidee vorträgt, die Begleitung allzeit wohl berechnet seyn muß, denn der Zweck soll durch das Mittel herausgehoben, und nicht unterdrückt werden. Es müssen daher zum Vortrage der Hauptmelodie entweder schon solche Instrumente gewählt werden, die durch ihren soliden Ton vorherrschen, oder falls eine schwächere Stimme den Hauptgesang vorträgt, die Begleitung sowohl der Tongröße nach, in Hinsicht der Extensität und Intensität — als hinsichtlich der Anzahl der Begleitungs-Instrumente so eingerichtet werden, daß jene allzeit als vorherrschend erscheine. Da ferner der Effekt jedes Tonstückes um so größer ist, je mehr Mannigfaltiges zur Einheit erhoben wird, oder zur Realisirung der Einheit zusammenwirkt, so lassen die qualitativ verschiedenen Töne besser zur Begleitung, als die gleichen, so z. B. ist in der Regel die Begleitung des Gesanges gefälliger von einer Harfe, Guitarre oder Pianoforte 2c., als von Blas-Instrumenten; ebenso soll auch dem Notenwerthe oder Zeitmaaß nach einige Mannigfaltigkeit herrschen, so daß eine einfache — sehr wenig bewegte Melodie eine bewegtere Begleitung, und eine sehr be-

---

baut sind und doch als verschiedene Stücke gelten; c) daß jedes dieser Tausende wieder auf 20 bis 30 und 40 fache in seiner Melodie variert werden könne, und d) ebenso verschiedene Begleitungsarten zulasse, die in materieller Hinsicht vom 10 bis 30 fache, und in formeller Hinsicht wenigst auch bis ins 20 fache steigen (die aus der qualitativ verschiedenen Begleitung mannigfaltiger Instrumente entstehende Verschiedenheit nicht mit gerechnet). Dazu kommen dann noch die unzähligen rein melodischen Combinationen der verschiedenen Gattungen und Arten. Wenn man daher das Feld der Melodie um das Tausendfache weiter annehmen wollte, als jenes der Harmonie, so möchte dieser Vergleich wohl noch — vielleicht hundertmal zu gering seyn. Deßungeachtet wurde über Harmonie, und zwar nur über eine oder andere Species so viele hundert und hundert Werke geschrieben, und über Melodie besaßen wir vor einigen Dezenien kaum Eines, und auch jetzt noch sehr wenige: ein Beweis, wie einseitig und mangelhaft bisher die Tonkunst behandelt wurde.

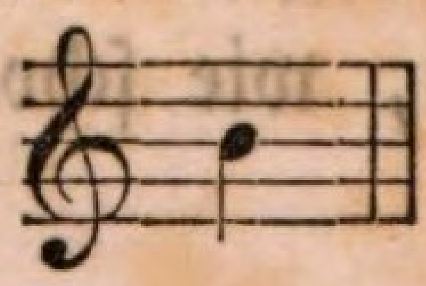
wegte Melodie eine einfachere, weniger bewegte Begleitung habe. Mannigfaltigkeit und Einheit sind nämlich und bleiben allzeit die Grundpfeiler der Tonkunst überhaupt und jedes einzelnen Tonstückes insbesondere: je vollkommener diese sich einfinden, desto vollkommener das Musikstück.

Anhangsweise ist auch noch rücksichtlich der praktischen Setzung der Harmonie- und Melodiestücke auf die einzelnen bisher erfundenen und noch zu erfindenden Instrumente die allgemeine Regel anzuführen, daß jeder Tonsetzer, bevor er seine zu Papier gebrachten Ideen oder Tonstücke für besondere Instrumente auseinandersetzt, er diese Instrumente in ihrer ganzen Natur genau kenne. Hinsichtlich der extensiven Tongröße muß er wissen, ob das Instrument denselben Ton gebe, welchen die Note ausdrückt (wie z. B. auf jedem Pianoforte, einer achtfüßigen Orgel, Violine, Viola, Violoncello, C-Clarinett, Oboe, Tromba in C rc., u. s. f. es der Fall ist), oder aber ob das Instrument um eine Octav höher (wie z. B. das Flauto piccolo), oder um eine Octav tiefer laute, als die Note (wie z. B. der Violon, Contra-Fagott rc., Cornu aus C), oder um 1, 2, 3, 4, 5 rc. Töne höher oder tiefer laute, als die Note, wie es bei verstimmten Instrumenten der Fall, wo in der Regel die C-Note jenen Ton gibt, dessen Benennung das Instrument hat, z. B. bei B-Clarinetten das B, bei A-Clarinetten das A u. s. f., und in gleichem Verhältnisse die übrigen Töne. (Der Grund dieser Verstimmung der Instrumente liegt theils darin, um dem Spieler das schwere Greifen der Kreuz- und B-Töne zu ersparen, theils in der Natur des Instrumentes, das entweder nur einzelne Töne gibt, wie z. B. das Naturhorn:



*) dieses F klingt gewöhnlich zu hoch.

oder durch seine Verlängerung oder Verkürzung einen besondern qualitativen Charakter erhält [so z. B. tönt jedes A- und B-Clarinett viel sanfter, als das kleine Es-Clarinett; bei Horn und Trompeten ist aber das Gegentheil der Fall: je höher die Stimmung, desto sanfter der Ton], oder in manchen Skalen die Töne viel kräftiger und reiner gibt, als in andern, wo besonders die ♯ und ♭ oft ziemlich falsch klingen, wenn nicht durch viele Klappen dem Fehler abgeholfen ist.)

Ebenso muß er den **Umfang** jedes Instrumentes genau kennen, was nämlich für Töne und wie selbe auf dem Instrumente hervorgebracht werden können, auch ob es nur einen oder aber mehrere auf einmal anspielen könne und zwar welche (z. B. bei einer Guitarre, Violine ꝛc.), auch ist die Leichtigkeit oder Schwierigkeit gewisser Fortschreitungen, die auf verschiedenen Instrumenten ebenfalls verschieden, oft ganz entgegengesetzt ist, allzeit zu beachten; denn eine Fortschreitung, die auf einem Instrumente leicht ist, kann auf einem andern sehr schwierig, ja oft beinahe unausführbar seyn: es soll demnach jede Composition auf jedes einzelne Instrument besonders berechnet seyn, damit es seine Partie mit Leichtigkeit und Effekt vortrage. Ebenso soll er hinsichtlich der **intensiven Tongröße** wissen, in welchen Tönen jedes Instrument seine besondere Stärke habe, denn selten sind auf einem Instrumente alle Töne gleich stark, oder gleich biegsam, oder forçirbar; welch ein Unterschied findet sich z. B. bei einem Clarinett zwischen den Tönen ober und unter dem h? 

Nicht minder muß ihm die **Qualität** und der besondere Genius der Instrumente wohl bekannt seyn, denn manches Instrument eignet sich mehr zu raschen, manches zu lieblichen und sanften Melodien, manches mehr zur Begleitung, manches mehr zu einer vorherrschenden Stimme. Wer dann die Natur der Instrumente gehörig kennt (wozu die eigene Erfahrung der kürzeste und sicherste Weg ist), der wird leicht und mit Effekt seine Ideen und Tonstücke auf die erwünschten Instrumente versetzen, und durch zweckmäßige Disposition auf die

qualitativ verschiedenen Instrumente noch eigene Schönheiten erzwecken. Hiezu sind außer den angeführten allgemeinen Grundsätzen das natürliche ästhetische Musikgefühl sowie gute Muster die kürzeste, einfachste und sicherste Anleitung.

Uebrigens gilt es gleichviel, ob ein Tonstück auf 3 oder 4, oder 20, 40, 60 Instrumente gesetzt werden solle. Denn entweder ist es ein eignes Harmoniestück, oder ein rein melodisches mehrstimmiges im strengen Style abgefaßtes Tonstück, oder eine begleitete einfache oder mehrfache Melodie, das auf so und so viele Instrumente gesetzt werden soll. Im ersten Falle werden einige, nämlich die ihrer Natur nach geeigneten Instrumente zur Verstärkung (zuweilen zur Verzierung) der Oberstimme, andere zur Verdopplung der Mittelstimmen, wieder andere zur Verstärkung der Baßstimme gesetzt. Im zweiten Falle (beim strengen Style) werden entweder alle Instrumente zur zweckmäßigen Verdopplung der nachahmenden Stimmen verwendet, oder nur die solidern, während die übrigen eine willkührliche Begleitung bilden. Im dritten Falle werden die einzelnen — solidern — zur vorherrschenden Hauptmelodie und die übrigen zur Begleitung oder mannigfaltigen Verzierung verwendet; die Begleitung theilt sich in die Grundbegleitung (Baßstimme) und in die Mittelbegleitung (Mittelstimmen); letztere dürfen mit der Hauptmelodie zuweilen in Octaven fortschreiten, da sie oft zur Unterstützung der Hauptmelodie da sind; nie aber der Baß, der mit der Mittelbegleitung allzeit legal gesetzt seyn muß, wie schon oben bemerkt wurde.

[illegible]

[illegible] Im zweiten Falle [illegible] die Instrumente zu [illegible] Stimmen ver- [illegible] während die übrigen eine will- [illegible] Im dritten Falle werden die ein- [illegible] zur [illegible] Hauptmelodie und die übrigen zu Begleitung oder mannigfaltigen Verzierung ver- wendet; die Begleitung theilt sich in die Grundbegleitung (Baß- stimme) und in die Mittelbegleitung (Mittelstimmen); letztere [illegible] mit der Hauptmelodie zuweilen in Terzen fortschreiten, [illegible] der Hauptmelodie zu sein; wie aber der Baß, der mit der Mittelbegleitung [illegible] muß, wie schon oben bemerkt wurde.

MERKON
MÜNCH

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Singer, Peter

P. Peter Singer's metaphysische Blicke in die Tonwelt nebst einem dadurch veranlaßten neuen System der Tonwissenschaft

München 1847

Mus.th. 3220
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599522-6